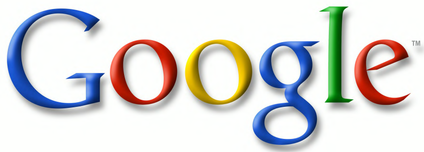
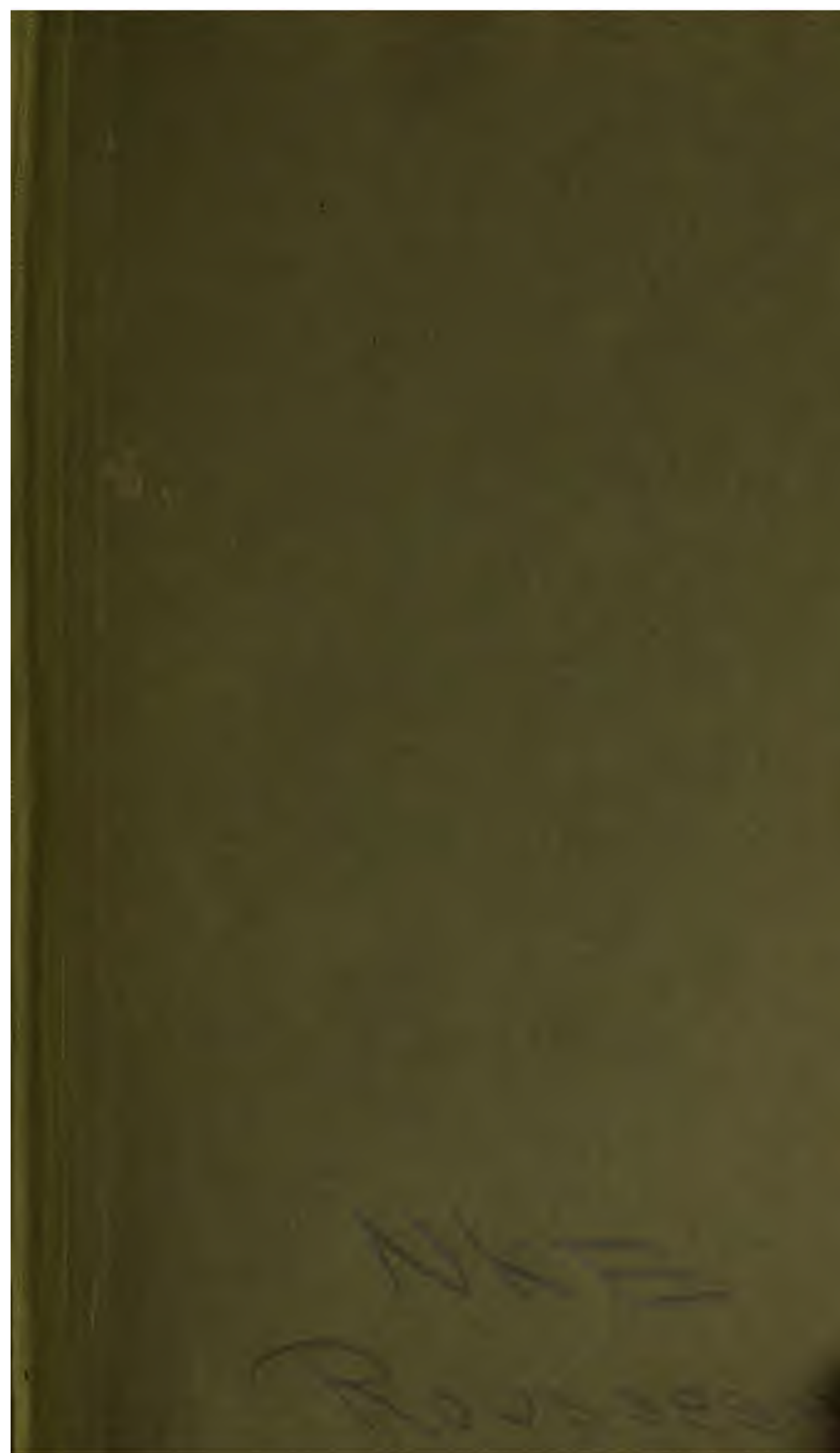







George Bancroft



# OEUVRES

DE

# J. J. ROUSSEAU.

TOME ONZIÈME.

DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT L'AINÉ,
CHEVALIER DE L'ORDRE ROYAL DE SAINT-MICHEL,
IMPRIMEUR DU ROI.

# OEUVRES

DE

# J. J. ROUSSEAU

CITOYEN DE GENÈVE.

NOUVELLE ÉDITION
ORNÉE DE VINGT GRAVURES.

11

TOME ONZIÈME.



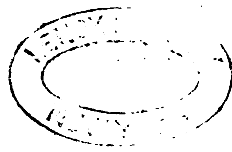


A PARIS

CHEZ DETERVILLE, LIBRAIRE,
RUE HAUTEFEUILLE, N° 8;
ET LEFEVRE, RUE DE L'ÉPERON, N° 6.

1817

M DCCC XVII.



# DICTIONNAIRE

# DE MUSIQUE.

Ut psallendi materiem discerent.
MARTIAN. CAP.

## N—Z.

# DICTIONNAIRE DE MUSIQUE.

## N.

NATUREL, *adj*. Ce mot en musique a plusieurs sens. 1° Musique *naturelle* est celle que forme la voix humaine par opposition à la musique artificielle qui s'exécute avec les instruments. 2° On dit qu'un chant est *naturel* quand il est aisé, doux, gracieux, facile; qu'une harmonie est *naturelle*, quand elle a peu de renversements, de dissonances, qu'elle est produite par les cordes essentielles et *naturelles* du mode. 3° *Naturel* se dit encore de tout chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vite ni trop lentement. 4° Enfin la signification la plus commune de ce mot, et la seule dont l'abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux tons ou modes dont les sons se tirent de la gamme ordinaire sans aucune altération: de sorte qu'un mode *naturel* est celui où l'on n'emploie ni dièse ni bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul ton *naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* tierce majeure; mais on étend le nom

de *naturels* à tous les tons dont les cordes essentielles, ne portant ni dièses ni bémols, permettent qu'on n'arme la clef ni de l'un ni de l'autre; tels sont les modes majeurs de *G* et de *F*, les modes mineurs d'*A* et de *D*, *etc.* (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur récitatif au *naturel*, les changements de tons y étant si fréquents et les modulations si serrées que, de quelque manière qu'on armât la clef pour un mode, on n'épargneroit ni dièses ni bémols pour les autres, et l'on se jetteroit pour la suite de la modulation dans des confusions de signes très embarrassantes, lorsque les notes altérées à la clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voyez RÉCITATIF.)

Solfier au *naturel*. C'est solfier par les noms *naturels* des sons de la gamme ordinaire, sans égard au ton où l'on est. (Voyez SOLFIER.)

NÈTE, *s. f.* C'étoit dans la musique grecque, la quatrième corde ou la plus aiguë de chacun des trois tétracordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisième tétracorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le tétracorde synnéménon, et sa *nète* s'appeloit *nète synnéménon*.

Ce troisième tétracorde portoit le nom de diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'intervalle d'un *ton*, et sa *nète* s'appeloit *nète-diézeugménon*.

Enfin le quatrième tétracorde portant toujours

le nom d'hyperboléon, sa *nète* s'appeloit aussi toujours *nète-hyperboléon.*

A l'égard des deux premiers tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *nète* ni l'un ni l'autre; la quatrième corde du premier, étant toujours la première du second, s'appeloit hypate-méson; et la quatrième corde du second, formant le milieu du systême, s'appeloit mèse.

*Nète*, dit Boëce, *quasi neate*, *id est inferior;* car les anciens, dans leurs diagrammes, mettoient en haut les sons graves, et en bas les sons aigus.

NÉTOÏDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

NEUME, *s.f.* Terme de plain-chant. La *neume* est une espèce de courte récapitulation du chant d'un mode, laquelle se fait à la fin d'une antienne par une simple variété de sons et sans y joindre aucunes paroles. Les catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de saint Augustin, qui dit que, ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des chants confus de jubilation; « Car « à qui convient une telle jubilation sans paro- « les, si ce n'est à l'être ineffable? et comment cé- « lébrer cet être ineffable, lorsqu'on ne peut ni « se taire, ni rien trouver dans ses transports qui « les exprime, si ce n'est des sons inarticulés? »

NEUVIÈME, *s. f.* Octave de la seconde. Cet intervalle porte le nom de *neuvième,* parcequ'il faut former neuf sons consécutifs pour arriver

diatoniquement d'un de ces deux termes à l'autre. La *neuvième* est majeure ou mineure, comme la seconde dont elle est la réplique (V. SECONDE.)

Il y a un accord par supposition qui s'appelle accord de *neuvième*, pour le distinguer de l'accord de seconde, qui se prépare, s'accompagne, et se sauve différemment. L'accord de *neuvième* est formé par un son mis à la basse une tierce au-dessous de l'accord de septième; ce qui fait que la septième elle-même fait *neuvième* sur ce nouveau son. La *neuvième* s'accompagne par conséquent de tierce, de quinte, et quelquefois de septième. La quatrième note du ton est généralement celle sur laquelle cet accord convient le mieux, mais on la peut placer par-tout dans des entrelacements harmoniques. La basse doit toujours arriver en montant à la note qui porte *neuvième;* la partie qui fait la *neuvième* doit syncoper, et sauve cette *neuvième* comme une septième en descendant diatoniquement d'un degré sur l'octave, si la basse reste en place; ou sur la tierce, si la basse descend de tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En mode mineur l'accord sensible sur la médiante perd le nom d'accord de *neuvième* et prend celui de quinte superflu. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.)

NIGLARIEN, *adjectif.* Nom d'un nome ou chant d'une mélodie efféminée et molle, comme Aristophane le reproche à Philoxène son auteur.

NOELS. Sortes d'airs destinés à certains canti-

ques que le peuple chante aux fêtes de Noël. Les airs des *noëls* doivent avoir un caractère champêtre et pastoral convenable à la simplicité des paroles, et à celle des bergers qu'on suppose les avoir chantés en allant rendre hommage à l'enfant Jésus dans la crèche.

NOEUDS. On appelle *nœuds* les points fixes dans lesquels une corde sonore mise en vibration se divise en aliquotes vibrantes qui rendent un autre son que celui de la corde entière. Par exemple, si de deux cordes, dont l'une sera triple de l'autre, on fait sonner la plus petite, la grande répondra, non par le son qu'elle a comme corde entière, mais par l'unisson de la plus petite, parcequ'alors cette grande corde, au lieu de vibrer dans sa totalité, se divise, et ne vibre que par chacun de ses tiers. Les points immobiles qui sont les divisions et qui tiennent en quelque sorte lieu de chevalets, sont ce que M. Sauveur a nommé les *nœuds;* et il a nommé *ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration est la plus grande, et où la corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si, au lieu de faire sonner une autre corde plus petite, on divise la grande au point d'une de ses aliquotes par un obstacle léger qui la gêne sans l'assujettir, le même cas arrivera encore en faisant sonner une des deux parties; car alors les deux résonneront à l'unisson de la petite, et l'on verra les mêmes *nœuds* et les mêmes *ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'est pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient seulement une aliquote commune, alors elles se diviseront toutes deux selon cette aliquote commune, et l'on verra des *nœuds* et des *ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties sont incommensurables, c'est-à-dire qu'elles n'aient aucune aliquote commune, alors il n'y aura aucune résonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle et faire résonner la corde entière.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *ventres* et ces *nœuds* à l'académie d'une manière très sensible en mettant sur la corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *nœuds*, et l'autre au milieu des *ventres;* car alors au son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *ventres*, et ceux des *nœuds* rester en place. (Voyez *pl.* M, *fig.* 6.)

NOIRE, *s. f.* Note de musique qui se fait ainsi ou ainsi, et qui vaut deux croches ou la moitié d'une blanche. Dans nos anciennes musiques, on se servoit de plusieurs sortes de *noires; noire* à queue, *noire* carrée, *noire* en losange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le plain-chant; mais dans la musique on ne se sert plus que de la *noire* à queue. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

NOME, *s. m.* Tout chant déterminé par des ré-

gles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre portoit chez les Grecs le nom de *nome.*

Les *nomes* empruntoient leur dénomination, 1° ou de certains peuples, *nome* éolien, *nome* lydien; 2° ou de la nature du rhythme, *nome* orthien, *nome* dactylique, *nome* trochaïque; 3° ou de leurs inventeurs, *nome* hiéracien, *nome* polymnestan; 4° ou de leurs sujets, *nome* pythien, *nome* comique; 5° ou enfin de leur mode, *nome* hypathoïde, ou grave, *nome* nétoïde, ou aigu, etc.

Il y avoit des *nomes* bipartites qui se chantoient sur deux modes; il y avoit même un nome appelé tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur, et qui se chantoit sur trois modes, savoir, le dorien, le phrygien, et le lydien. (Voyez CHANSON, MODE.)

NOMION. Sorte de chanson d'amour chez les Grecs. (Voyez CHANSON.)

NOMIQUE, *adj.* Le mode *nomique*, ou le genre de style musical qui portoit ce nom, étoit consacré, chez les Grecs, à Apollon, dieu des vers et des chansons, et l'on tâchoit d'en rendre les chants brillants et dignes du dieu auquel ils étoient consacrés. (Voyez MODE, MÉLOPÉE, STYLE.)

NOMS des notes. (Voyez SOLFIER.)

NOTES, *s. f.* Signes ou caractères dont on se sert pour noter, c'est-à-dire pour écrire la musique.

Les Grecs se servoient des lettres de leur al-

phabet pour noter leur musique. Or, comme ils avoient vingt-quatre lettres, et que leur plus grand systême, qui dans un même mode n'étoit que deux octaves, n'excédoit pas le nombre de seize sons, il sembleroit que l'alphabet devoit être plus que suffisant pour les exprimer, puisque leur musique n'étant autre chose que leur poésie notée, le rhythme étoit suffisamment déterminé par le mètre, sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues et de signes propres à la musique ; car, bien que par surabondance ils eussent aussi des caractères pour marquer les divers pieds, il est certain que la musique vocale n'en avoit aucun besoin ; et la musique instrumentale n'étant qu'une musique vocale jouée par des instruments, n'en avoit pas besoin non plus lorsque les paroles étoient écrites ou que le symphoniste les savoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes sons étant tantôt à l'extrémité et tantôt au milieu du troisième tétracorde, selon le lieu où se faisoit la disjonction ( voyez ce mot), on donnoit à chacun de ces sons des noms et des signes qui marquoient ces diverses situations ; secondement, que ces seize sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois genres, qu'il y en avoit de communs aux trois, et de propres à chacun, et qu'il falloit, par conséquent, des *notes* pour exprimer ces différences ; troisièmement, que la musique se notoit pour les instruments autrement que pour les voix, comme nous avons

encore aujourd'hui, pour certains instruments à cordes, une tablature qui ne ressemble en rien à celle de la musique ordinaire; enfin que les anciens ayant jusqu'à quinze modes différents, selon le dénombrement d'Alypius (voyez MODE), il fallut approprier des caractères à chaque mode, comme on le voit dans les tables du même auteur. Toutes ces modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire: de là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *notes;* ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les alonger en divers sens. Par exemple, la lettre *pi*, écrite de toutes ces manières, п, ц, ⊐, г, ı, exprimoit cinq différentes *notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *notes;* nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle, selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la musique, seulement pour en apprendre les rudiments. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caractères, mais la même *note* avoit quelquefois différentes significations selon les occasions: ainsi le même caractère qui marque la proslambanomène du mode lydien marque la parhypate-méson du mode hypoiastien, l'hypate-méson de l'hypo-phrygien, le

lychanos-hypaton de l'hypo-lydien, la parhypate-hypaton de l'iastien, et l'hypate-hypaton du phrygien. Quelquefois aussi la *note* change, quoique le son reste le même; comme, par exemple, la proslambanoméne de l'hypo-phrygien, laquelle a un même signe dans les modes hyper-phrygien, hyper-dorien, phrygien, dorien, hypo-phrygien, et hypo-dorien, et un autre même signe dans les modes lydien et hypo-lydien.

On trouvera (*pl.* H, *fig.* 1) la table des *notes* du genre diatonique dans le mode lydien, qui étoit le plus usité; ces *notes*, ayant été préférées à celles des autres modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son ouvrage; et, la musique des Grecs n'étant plus en usage, cette table suffit aussi pour désabuser le public, qui croit leur manière de noter tellement perdue que cette musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire, mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger, voilà ce qui n'est plus possible à personne et qui ne le deviendra jamais. En toute musique, ainsi qu'en toute langue, déchiffrer et lire sont deux choses très différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, notèrent aussi la musique avec les lettres de leur alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité de *notes*; le genre enharmonique ayant tout-à-fait cessé d'être pratiqué, et plusieurs modes

n'étant plus en usage, il paroît que Boëce établit l'usage de quinze lettres seulement; et Grégoire, évêque de Rome, considérant que les rapports des sons sont les mêmes dans chaque octave, réduisit encore ces quinze *notes* aux sept premières lettres de l'alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une octave à l'autre.

Enfin, dans l'onzième siècle, un bénédictin d'Arezzo, nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servoit de clef. Dans la suite on grossit ces points, on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, et l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes et ces espaces. (Voyez PORTÉE.) A l'égard des noms donnés aux *notes*, voyez SOLFIER.

Les *notes* n'eurent, durant un certain temps, d'autre usage que de marquer les degrés et les différences de l'intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, et ne recevoient, à cet égard, d'autres différences que celles des syllabes longues et brèves sur lesquelles on les chantoit : c'est à-peu-près dans cet état qu'est demeuré le plain-chant des catholiques jusqu'à ce jour; et la musique des psaumes, chez les protestants, est plus imparfaite encore, puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage les longues des brèves, ou les rondes des blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figures dura, selon pinion commune, jusqu'en 1338, que Jean Muris, docteur et chanoine de Paris, donna ce qu'on prétend, différentes figures aux *not* pour marquer les rapports de durée qu'elles voient avoir entre elles : il inventa aussi certa signes de mesures, appelés modes ou prolatio pour déterminer, dans le cours d'un chant, si rapport des longues aux brèves seroit double triple, etc. Plusieurs de ces figures ne subsiste plus; on leur en a substitué d'autres en difl rents temps. (Voyez MESURE, TEMPS, VALEUR D NOTES.) Voyez aussi, au mot MUSIQUE, ce q j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la musique écrite par nos *note* et la rendre exactement, il y a huit choses considérer : savoir, 1° La clef et sa position; 2° l dièses ou bémols qui peuvent l'accompagnei 3° le lieu ou la position de chaque *note;* 4° so intervalle, c'est-à-dire son rapport à celle qı précède, ou à la tonique, ou à quelque *no* fixe dont on ait le ton; 5° sa figure, qui déte mine sa valeur; 6° le temps où elle se trouve ı la place qu'elle occupe; 7° le dièse, bémol, o béquarre accidentel qui peut la précéder; 8° l'es pèce de la mesure et le caractère du mouve ment : et tout cela sans compter ni la parol ou la syllabe à laquelle appartient chaque *note* ni l'accent ou l'expression convenable au senti ment ou à la pensée. Une seule de ces huit ob-

servations omise peut faire détonner ou chanter hors de mesure.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *notes* n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur temps, sans songer à celui où elle pouvoit parvenir, et dans la suite leurs signes se sont trouvés d'autant plus défectueux que l'art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit on établissoit de nouvelles régles pour remédier aux inconvénients présents; en multipliant les signes on a multiplié les difficultés, et, à force d'additions et de chevilles, on a tiré d'un principe assez simple un système fort embrouillé et fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier est dans la multitude des signes et de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit et la mémoire des commençants, que l'oreille est formée et les organes ont acquis l'habitude et la facilité nécessaires long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert; d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux régles, et nullement dans l'exécution du chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espèce des intervalles, majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions; défaut d'une telle influence, que non seulement il est la principale cause de la lenteur du progrès

des écoliers; mais encore qu'il n'est aucun musicien formé qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisième est l'extrême diffusion des caractères et le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces lignes, à ces portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis : quel jugement doit-on porter d'un ordre de signes à qui l'un et l'autre manquent?

Les musiciens, il est vrai, ne voient point tout cela; l'usage habitue à tout : la musique pour eux n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des croches, etc.; dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la musique: d'ailleurs ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres? Ce n'est donc pas le musicien qu'il faut consulter ici, mais l'homme qui sait la musique, et qui a réfléchi sur cet art.

Il n'y a pas deux avis dans cette dernière classe sur les défauts de notre *note;* mais ces défauts sont plus aisés à connoître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, et préférera toujours une mauvaise manière de savoir à une meilleure d'apprendre.

Ainsi de ce qu'un nouveau systême est rebuté, cela ne prouve autre chose sinon que l'auteur est venu trop tard ; et l'on peut toujours discuter et comparer les deux systêmes, sans égard en ce point au jugement du public.

Toutes les manières de *noter* qui n'ont pas eu pour première loi l'évidence des intervalles ne me paroissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1721, ni à celle de M. Demaux, donnée quelques années après : dans ces deux systêmes, les intervalles étant exprimés par des signes tout-à-fait arbitraires, et sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs, et ne peuvent se placer que dans la mémoire; car que font des têtes différemment figurées, et des queues différemment dirigées, aux intervalles qu'elles doivent exprimer? de tels signes n'ont rien en eux qui doivent les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure et le peu de place qu'elle occupe sont des avantages qu'on peut trouver dans un systême tout différent : le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on leur veut substituer. Ceux qu'on a proposés, en 1743, dans un petit ouvrage intitulé, *Dissertation sur la Musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le systême abrégé dans cet article.

Les caractères de la musique ont un double objet ; savoir, de représenter les sons, 1° selon leurs divers intervalles du grave à l'aigu, ce qui constitue le chant et l'harmonie ; 2° et selon leurs durées relatives du vite au lent, ce qui détermine le temps et la mesure.

Pour le premier point, de quelque manière que l'on retourne et combine la musique écrite et régulière, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *notes* de la gamme portées à diverses octaves, ou transposées sur différents degrés et selon le ton et le mode qu'on aura choisis. L'auteur exprime ces sept sons par les sept premiers chiffres ; de sorte que le chiffre 1 forme la *note ut*, le 2, la *note ré*, le 3, la *note mi*, etc. ; et il les traverse d'une ligne horizontale, comme on voit dans la planche F, *fig.* 1.

Il écrit au-dessus de la ligne les *notes* qui, continuant de monter, se trouveroient dans l'octave supérieure ; ainsi l'*ut*, qui suivroit immédiatement le *si* en montant d'un semi-ton, doit être au-dessus de la ligne de cette manière $\frac{1}{\quad}$ ; et de même les *notes* qui appartiennent à l'octave aiguë, dont cet *ut* est le commencement, doivent toutes être au-dessus de la même ligne. Si l'on entroit dans une troisième octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverser les *notes* par une seconde ligne accidentelle au-dessus de la première. Voulez-vous, au contraire, descendre dans les octaves inférieures à celle de la

ligne principale, écrivez immédiatement au-dessous de cette ligne les *notes* de l'octave qui la suit en descendant : si vous descendez encore d'une octave, ajoutez une ligne au-dessous, comme vous en avez mis une au-dessus pour monter, etc. Au moyen de trois lignes seulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq octaves; ce qu'on ne sauroit faire dans la musique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *notes* horizontalement sur le même rang; si l'on trouve une *note* qui passe, en montant, le *si* de l'octave où l'on est, c'est-à-dire qui entre dans l'octave supérieure, on met un point sur cette *note* : ce point suffit pour toutes les *notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une octave à l'autre, c'est l'affaire d'un autre point sous la *note* par laquelle on y rentre, etc. On voit dans l'exemple suivant le progrès de deux octaves tant en montant qu'en descendant, notées de cette manière :

$1\,2\,3\,4\,5\,6\,7\,\dot{1}\,2\,3\,4\,5\,6\,7\,\dot{1}\,\underset{\cdot}{7}\,6\,5\,4\,3\,2\,1\,\underset{\cdot}{7}\,6\,5\,4\,3\,2\,1.$

La première manière de *noter* avec des lignes convient pour les musiques fort travaillées et fort difficiles, pour les grandes partitions, etc. La seconde avec des points est propre aux musiques plus simples et aux petits airs; mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'em-

ployer à la place de l'autre, et l'auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse ariette *l'Objet qui règne dans mon ame*, qu'on trouve *notée* en partition par les chiffres de cet auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche; les octaves portent toujours le même chiffre, les intervalles simples se reconnoissent toujours dans leurs doubles ou composés: on reconnoît d'abord dans la dixième $\dotplus^{3}$ ou $1\dot{3}$, que c'est l'octave de la tierce majeure: les intervalles majeurs ne peuvent jamais se confondre avec les mineurs; 24 sera éternellement une tierce mineure, 46 éternellement une tierce majeure; la position ne fait rien à cela.

Après avoir ainsi réduit toute l'étendue du clavier sous un beaucoup moindre volume avec des signes beaucoup plus clairs, on passe aux transpositions.

Il n'y a que deux modes dans notre musique. Qu'est-ce que chanter ou jouer en *ré* majeur? c'est transporter l'échelle ou la gamme d'*ut* un ton plus haut, et la placer sur *ré*, comme tonique ou fondamentale; tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* passent au *ré* par cette transposition. C'est pour exprimer ce systême de rapports haussé ou baissé qu'il a tant fallu d'altérations de dièses ou de bémols à la clef. L'auteur du nouveau systême supprime tout d'un coup tous ces embarras: le seul mot *ré*, mis en tête et

à la marge, avertit que la pièce est en *ré* majeur; et comme alors le *ré* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend aussi le signe et le nom, il se marque avec le chiffre 1, et toute son octave suit par les chiffres 2, 3, 4, etc., comme ci-devant: le *ré* de la marge lui sert de clef, c'est la touche *ré* ou D du clavier naturel: mais ce même *ré* devenu tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la fondamentale du mode.

Mais cette fondamentale, qui est tonique dans les tons majeurs, n'est que médiante dans les tons mineurs, la tonique, qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une tierce mineure au-dessous de cette fondamentale: cette distinction se fait par une petite ligne horizontale qu'on tire sous la clef. *Ré* sans cette ligne désigne le mode majeur de *ré;* mais *ré* sous-ligné désigne le mode mineur de *si* dont ce *ré* est médiante. Au reste cette distinction, qui ne sert qu'à déterminer nettement le ton par la clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau systême que dans la *note* ordinaire où elle n'a pas lieu; ainsi quand on n'y auroit aucun égard on n'en solfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms même des *notes* on pourroit se servir pour clefs des lettres de la gamme qui leur répondent; C pour *ut*, D pour *ré*, etc. (Voyez GAMME.)

Les musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des transpositions, sans doute parcequ'elle rend l'art trop facile. L'auteur fait

voir que ce mépris est mal fondé; que c'est leur méthode qu'il faut mépriser, puisqu'elle est pénible en pure perte, et que les transpositions, dont il montre les avantages, sont, même sans qu'ils y songent, la véritable régle que suivent tous les grands musiciens et les bons compositeurs. (Voyez TRANSPOSITION.)

Le ton, le mode, et tous leurs rapports bien déterminés, il ne suffit pas de faire connoître toutes les *notes* de chaque octave, ni le passage d'une octave à l'autre par des signes précis et clairs, il faut encore indiquer le lieu du clavier qu'occupent ces octaves. Si j'ai d'abord un *sol* à entonner, il faut savoir lequel; car il y en a cinq dans le clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, selon les différentes octaves. Ces octaves ont chacune leur lettre, et l'une de ces lettres mise sur la ligne qui sert de portée marque à quelle octave appartient cette ligne, et conséquemment les octaves qui sont au-dessus et au-dessous. Il faut voir la figure qui est à la fin du livre et l'explication qu'en donne l'auteur pour se mettre en cette partie au fait de son systême, qui est des plus simples.

Il reste, pour l'expression de tous les sons possibles, dans notre systême musical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la modulation; ce qui se fait bien aisément. Le dièse se forme en traversant la *note* d'un trait montant de gauche à droite de cette manière; *fa* dièse 4, *ut* dièse 1. On marque le bémol par un

semblable trait descendant; *si* bémol, 7 (1) *mi* bémol, 3 (1). A l'égard du béquarre, l'auteur le supprime comme un signe inutile dans son systême.

Cette partie ainsi remplie, il faut venir au temps ou à la mesure. D'abord l'auteur fait main-basse sur cette foule de différentes mesures dont on a si mal-à-propos chargé la musique. Il n'en connoît que deux, comme les anciens; savoir, mesure à deux temps, et mesure à trois temps. Les temps de chacune de ces mesures peuvent, à leur tour, être divisés en deux parties égales ou en trois. De ces deux régles combinées il tire des expressions exactes pour tous les mouvements possibles.

On rapporte dans la musique ordinaire les diverses valeurs des *notes* à celle d'une *note* particulière, qui est la ronde; ce qui fait que la valeur de cette ronde variant continuellement, les *notes* qu'on lui compare n'ont point de valeur fixe. L'auteur s'y prend autrement: il ne détermine les valeurs des *notes* que sur la sorte de mesure dans laquelle elles sont employées et sur le temps qu'elles y occupent; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *note* seule entre deux barres remplit toute une

(1) Ces deux chiffres 7 et 3 doivent être croisés en sens contraire, c'est-à-dire que la ligne qui les croise doit, du haut à gauche, passer à la droite en descendant. Il faudroit deux poinçons exprès pour cela.

mesure. Dans la mesure à deux temps, deux *notes* remplissant la mesure forment chacune un temps. Trois *notes* font la même chose dans la mesure à trois temps. S'il y a quatre *notes* dans une mesure à deux temps, ou six dans une mesure à trois, c'est que chaque temps est divisé en deux parties égales : on passe donc deux *notes* pour un temps ; on en passe trois quand il y a six *notes* dans l'une et neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul signe d'inégalité, les *notes* sont égales, leur nombre se distribue dans une mesure, selon le nombre des temps et l'espèce de la mesure : pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare, si l'on veut, les temps par des virgules ; de sorte qu'en lisant la musique, on voit clairement la valeur des *notes*, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particulière. (Voyez *pl.* F. *figure* 2.)

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *notes*. Par exemple, si un temps contient une croche et deux doubles-croches, un trait en ligne droite, au-dessus ou au-dessous des deux doubles-croches, montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, et par conséquent qu'une croche. Ainsi le temps entier se retrouve divisé en deux parties égales ; savoir, la *note* seule et le trait qui en comprend deux. Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui

peuvent exiger deux traits; comme si une croche pointée étoit suivie de deux triples-croches, alors il faudroit premièrement un trait sur les deux *notes* qui représentent les triples-croches, ce qui les rendroit ensemble égales au point; puis un second trait qui, couvrant le trait précédent et le point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la croche. Mais quelque vitesse que puissent avoir les *notes*, ces traits ne sont jamais nécessaires que quand les valeurs sont inégales; et quelque inégalité qu'il puisse y avoir, on n'aura jamais besoin de plus de deux traits, sur-tout en séparant les temps par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'auteur du nouveau systême emploie aussi le point, mais autrement que dans la musique ordinaire; dans celle-ci, le point vaut la moitié de la *note* qui le précède; dans la sienne, le point, qui marque aussi le prolongement de la *note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : si le point remplit un temps, il vaut un temps; s'il remplit une mesure, il vaut une mesure; s'il est dans un temps avec une autre *note*, il vaut la moitié de ce temps. En un mot, le point se compte pour une *note*, se mesure comme les *notes*; et pour marquer des tenues ou des syncopes, on peut employer plusieurs points de suite, de valeurs égales ou inégales, selon celles des temps ou des mesures que ces points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul

caractère; c'est le zéro. Le zéro s'emploie comme les *notes*, et comme le point; le point se marque après un zéro pour prolonger un silence, comme après une note pour prolonger un son. Voyez un exemple de tout cela (*pl.* F, *fig.* 3.)

Tel est le précis de ce nouveau système. Nous ne suivrons point l'auteur dans le détail de ses régles, ni dans la comparaison qu'il fait des caractères en usage avec les siens : on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté; mais ce préjugé ne détournera point tout lecteur impartial d'examiner les raisons de cet auteur dans son livre même; comme cet auteur est celui de ce dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article, sans s'écarter. de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (*pl.* F, *fig.* 4) un air noté par ces nouveaux caractères : mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans recourir au livre même, parcequ'un article de ce dictionnaire ne doit pas être un livre, et que, dans l'explication des caractères d'un art aussi compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots.

Note sensible, est celle qui est une tierce majeure au-dessus de la dominante, ou un semiton au-dessous de la tonique. Le *si* est *note sensible* dans le ton d'*ut*, le *sol* dièse dans le ton de *la*.

On l'appelle *note sensible*, parcequ'elle fait sentir le ton et la tonique, sur laquelle, après l'accord dominant, la *note sensible* prenant le

chemin le plus court, est obligée de monter: ce qui fait que quelques uns traitent cette *note sensible* de dissonance majeure, faute de voir que la dissonance, étant un rapport, ne peut être constituée que par deux *notes*.

Je ne dis pas que la *note sensible* est la septième *note* du ton; parcequ'en mode mineur cette septième *note* n'est *note sensible* qu'en montant; car, en descendant, elle est à un ton de la tonique et à une tierce mineure de la dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

NOTES DE GOUT. Il y en a de deux espèces; les unes qui appartiennent à la mélodie, mais non pas à l'harmonie, en sorte que, quoiqu'elles entrent dans la mesure, elles n'entrent pas dans l'accord: celles-là se notent en plein. Les autres *notes de goût*, n'entrant ni dans l'harmonie ni dans la mélodie, se marquent seulement avec de petites *notes* qui ne se comptent pas dans la mesure, et dont la durée très rapide se prend sur la *note* qui précède ou sur celle qui suit. Voyez dans la *pl.* F, *fig* 5, un exemple des *notes de goût* des deux espèces.

NOTER, *v. a.* C'est écrire de la musique avec les caractères destinés à cet usage, et appelés *notes*. (Voyez NOTES.)

Il y a, dans la manière de *noter* la musique, une élégance de copie, qui consiste moins dans la beauté de la note que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les signes, et qui rend la musique ainsi *notée* bien plus fa-

cile à exécuter; c'est ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les sons, c'est non seulement leur donner du timbre sur l'instrument, mais aussi les soutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laisser éteindre avant que cette valeur soit écoulée, comme on fait souvent. Il y a des musiques qui veulent des sons *nourris*, d'autres les veulent détachés, et marqués seulement du bout de l'archet.

NUNNIE, *s. f.* C'étoit, chez les Grecs, la chanson particulière aux nourrices. (Voyez CHANSON.)

## O.

O. Cette lettre capitale, formée en cercle ou double CƆ, est, dans nos musiques anciennes, le signe de ce qu'on appeloit temps parfait, c'est-à-dire de la mesure triple ou à trois temps, à la différence du temps imparfait ou de la mesure double, qu'on marquoit par un C simple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ɔ.

Le temps parfait se marquoit quelquefois par un O simple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette manière ʘ, ou par un O barré ainsi, Φ. (Voyez TEMPS.)

OBLIGÉ, *adj.* On appelle *partie obligée* celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'harmonie ou le chant; ce qui la distingue des parties de remplissage, qui ne sont ajoutées que pour une plus grande per-

fection d'harmonie, mais par le retranchement desquelles la pièce n'est point mutilée. Ceux qui sont aux parties de remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, et la musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une *partie obligée* ne peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution.

Brossard dit qu'*obligé* se prend aussi pour contraint ou assujetti. Je ne sache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil sens en musique. (Voyez CONTRAINT.)

OCTACORDE, *s. m.* Instrument ou système de musique composé de huit sons ou de sept degrés. L'*octacorde*, ou la lyre de Pythagore, comprenoit les huit sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a* ♮ *c. d. e.*, c'est-à-dire deux tétracordes disjoints.

OCTAVE, *s. f.* La première des consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*octave* est la plus parfaite des consonnances; elle est, après l'unisson, celui de tous les accords dont le rapport est le plus simple : l'unisson est en raison d'égalité, c'est-à-dire comme 1 est à 1 : l'*octave* est en raison double, c'est-à-dire comme 1 est à 2; les harmoniques des deux sons dans l'un et dans l'autre s'accordent tous sans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre intervalle. Enfin ces deux accords ont tant de conformité qu'ils se confondent souvent dans la mélodie, et que, dans l'harmonie même, on les prend presque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet intervalle s'appelle *octave*, parceque pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre il faut passer par sept degrés, et faire entendre huit sons différents.

Voici les propriétés qui distinguent si singulièrement l'*octave* de tous les autres intervalles.

I. L'*octave* renferme entre ses bornes tous les sons primitifs et originaux ; ainsi, après avoir établi un systême ou une suite de sons dans l'étendue d'une *octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *octave* par une série semblable, et de même pour une troisième et pour une quatrième *octave*, ou l'on ne trouvera jamais aucun son qui ne soit la réplique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appelée échelle de musique dans sa première *octave*, et réplique dans toutes les autres. (Voyez ÉCHELLE, RÉPLIQUE.) C'est en vertu de cette propriété de l'*octave* qu'elle a été appelée *diapason* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

II. L'*octave* embrasse encore toutes les consonnances et toutes leurs différences, c'est-à-dire tous les intervalles simples tant consonnants que dissonants, et par conséquent toute l'harmonie. Établissons toutes les consonnances sur un même son fondamental, nous aurons la table suivante,

$$\frac{120}{120}.\quad \frac{100}{120}.\quad \frac{96}{120}.\quad \frac{90}{120}.\quad \frac{80}{120}.\quad \frac{75}{120}.\quad \frac{72}{120}.\quad \frac{60}{120}.$$

qui revient à celle-ci,

$$1. \ \frac{5}{6}. \ \frac{4}{5}. \ \frac{3}{4}. \ \frac{2}{3}. \ \frac{5}{8}. \ \frac{3}{5}. \ \frac{1}{2}.$$

où l'on trouve toutes les consonnances dans cet ordre : la tierce mineure, la tierce majeure, la quarte, la quinte, la sixte mineure, la sixte majeure, et enfin l'*octave.* Par cette table on voit que les consonnances simples sont toutes contenues entre l'octave et l'unisson ; elles peuvent même être entendues toutes à-la-fois dans l'étendue d'une *octave* sans mélange de dissonances. Frappez à-la-fois ces quatre sons *ut mi sol ut*, en montant du premier *ut* à son *octave;* ils formeront entre eux toutes les consonnances, excepté la sixte majeure, qui est composée, et ne formeront nul autre intervalle. Prenez deux de ces mêmes sons cômme il vous plaira, l'intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les consonnances que l'accord qui les produit s'appelle *accord parfait.*

L'*octave* donnant toutes les consonnances donne par conséquent aussi toutes leurs différences, et par elles tous les intervalles simples de notre systême musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la tierce majeure à la tierce mineure donne le semi-ton mineur; la différence de la tierce majeure à la quarte donne le semi-ton majeur; la différence de la quarte à la quinte donne le ton majeur, et la différence de la quinte à la sixte majeure donne le ton mineur. Or, le semi-ton mineur, le semi-ton majeur, le ton

mineur, et le ton majeur sont les seuls éléments de tous les intervalles de notre musique.

III. Tout son consonnant avec un des termes de l'*octave* consonne aussi avec l'autre; par conséquent tout son qui dissone avec l'un dissone avec l'autre.

IV. Enfin l'*octave* a encore cette propriété, la plus singulière de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée, et multipliée à volonté, sans changer de nature, et sans que le produit cesse d'être une consonnance.

Cette multiplication de l'*octave*, de même que sa division, est cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; et un intervalle de huit *octaves* excède déja cette capacité. (Voyez ÉTENDUE.) Les *octaves* mêmes perdent quelque chose de leur harmonie en se multipliant; et, passé une certaine mesure, tous les intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à saisir : une double *octave* commence déja d'être moins agréable qu'une *octave* simple; une triple qu'une double; enfin à la cinquième *octave* l'extrême distance des sons ôte à la consonnance presque tout son agrément.

C'est de l'*octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les intervalles par des divisions et subdivisions harmoniques. Divisez harmoniquement l'*octave* 3. 6. par le nombre 4., vous aurez d'un côté la quarte 3. 4. et de l'autre la quinte 4. 6.

Divisez de même la quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12, vous aurez la tierce

mineure 10. 12. et la tierce majeure 12. 15; enfin divisez la tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre 80, vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10, et le ton majeur 80. 90. ou 8. 9. etc.

Il faut remarquer que ces divisions harmoniques donnent toujours deux intervalles inégaux, dont le moindre est au grave et le grand à l'aigu. Que si l'on fait les mêmes divisions selon la proportion arithmétique, on aura le moindre intervalle à l'aigu et le plus grand au grave. Ainsi l'*octave* 2. 4. partagée arihmétiquement, donnera d'abord la quinte 2. 3. au grave, puis la quarte 3. 4. à l'aigu. La quinte 4. 6. donnera premièrement la tierce majeure 4. 5. puis la tierce mineure 5. 6., et ainsi des autres. On auroit les mêmes rapports en sens contraires si, au lieu de les prendre, comme je fais ici, par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des cordes. Ces connoissances, au reste, sont peu utiles en elles-mêmes, mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux auteurs.

Le système complet et rigoureux de l'*octave* est composé de trois *tons* majeurs, deux *tons* mineurs, et deux semi-tons majeurs. Le système tempéré est de cinq *tons* égaux et deux semi-tons formant entre eux autant de degrés diatoniques sur les sept sons de la gamme jusqu'à l'octave du premier. Mais comme chaque *ton* peut se partager en deux semi-tons, la même octave se divise aussi chromatiquement en douze

intervalles d'un semi-ton chacun, dont les sept précédents gardent leur nom, et les cinq autres prennent chacun le nom du son diatonique le plus voisin, au-dessous par dièse et au-dessus par bémol. (Voyez ÉCHELLE.)

Je ne parle point ici des *octaves* diminuées ou superflues, parceque cet intervalle ne s'altère guère dans la mélodie, et jamais dans l'harmonie.

Il est défendu, en composition, de faire deux *octaves* de suite, entre différentes parties, surtout par mouvement semblable; mais cela est permis et même élégant fait à dessein et à propos dans toute la suite d'un air ou d'une période : c'est ainsi que dans plusieurs *concerto* toutes les parties reprennent par intervalles le rippiéno à l'*octave* ou à l'unisson.

Sur la régle de l'*octave* voyez RÈGLE.

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dans un instrument à vent, le son monte aussitôt à l'octave; c'est ce qu'on appelle *octavier:* en renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau et contraint par l'air extérieur, est obligé, pour céder à la vitesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau; et c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'octave du tout. Une corde de violoncelle *octavie* par un principe semblable quand le coup d'archet est trop brusque ou trop voisin du chevalet. C'est un défaut dans l'orgue quand un tuyau *octavie;* cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE, *s. f.* Mot grec qui signifie *chant* ou *chanson.*

ODÉUM, *s. m.* C'étoit chez les anciens un lieu destiné à la répétition de la musique qui devoit être chantée sur le théâtre, comme est, à l'opéra de Paris, le petit théâtre du magasin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*odéum* à des bâtiments qui n'avoient point de rapport au théâtre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athènes un *odéum* où l'on disputoit des prix de musique, et dans Pausanias qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *odéum* pour le tombeau de sa femme.

Les écrivains ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le chœur d'une église par le mot *odéum.*

ŒUVRE. Ce mot est masculin pour désigner un des ouvrages de musique d'un auteur. On dit le troisième *œuvre* de Corelli, le cinquième *œuvre* de Vivaldi, etc.; mais ces titres ne sont plus guère en usage : à mesure que la musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos anciens s'imaginoient la glorifier.

ONZIÈME, *s. f.* Réplique ou octave de la quarte. Cet intervalle s'appelle *onzième* parcequ'il faut former *onze* sons diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*onzième* à l'accord qu'on appelle ordinairement quarte;

mais, comme cette dénomination n'est pas suivie, et que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même accord d'un 4 et non pas d'un 11; il faut se conformer à l'usage. (Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.)

OPÉRA, *s. m.* Spectacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux-arts dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion.

Les parties constitutives d'un *opéra* sont, le poëme, la musique, et la décoration. Par la poésie on parle à l'esprit; par la musique, à l'oreille; par la peinture, aux yeux: et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur et y porter à-la-fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première et la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde: ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'art de combiner agréablement les sons peut être envisagé sous deux aspects très différents. Considérée comme une institution de la nature, la musique borne son effet à la sensation et au plaisir physique qui résulte de la mélodie, de l'harmonie, et du rhythme: telle est ordinairement la musique d'église; tels sont les airs à danser, et ceux des chansons. Mais comme partie essentielle de la scène lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la musique devient un des beaux-arts, capable de peindre tous les ta-

bleaux, d'exciter tous les sentiments, de lutter avec la poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, et d'en triompher en la couronnant.

Les sons de la voix parlante, n'étant ni soutenus ni harmoniques, sont inappréciables, et ne peuvent par conséquent s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante et des instruments, au moins dans nos langues, trop éloignées du caractère musical; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter qu'en supposant leur langue tellement accentuée que les inflexions du discours dans la déclamation soutenue formassent entre elles des intervalles musicaux et appréciables: ainsi l'on peut dire que leurs pièces de théâtre étoient des espèces d'*opéra;* et c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le chant au discours dans nos langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la musique, comme partie essentielle, doit donner au poëme lyrique un caractère différent de celui de la tragédie et de la comédie, et en faire une troisième espèce de drame, qui a ses règles particulières: mais ses différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, et de ses relations naturelles avec le cœur humain: détails qui appartiennent moins à l'artiste qu'au philoso-

phe, et qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs règles, et aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc sur ce sujet à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au théâtre un genre lyrique ainsi que nous, et que ce qu'ils appeloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre : comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur langue et peu de fracas dans leurs concerts, toute leur poésie étoit musicale et toute leur musique déclamatoire; de sorte que leur chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, et qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs poëmes; ce qui, par imitation, a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire *je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appeloient genre lyrique en particulier, c'étoit une poésie héroïque dont le style étoit pompeux et figuré, laquelle s'accompagnoit de la lyre ou cithare préférablement à tout autre instrument. Il est certain que les tragédies grecques se récitoient d'une manière très semblable au chant, qu'elles s'accompagnoient d'instruments, et qu'il y entroit des chœurs.

Mais si l'on veut pour celà que ce fussent des *opéra* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *opéra* sans airs; car il me paroît prou-

vé que la musique grecque, sans en excepter même l'instrumentale, n'étoit qu'un véritable récitatif. Il est vrai que ce récitatif, qui réunissoit le charme des sons musicaux à toute l'harmonie de la poésie et à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le récitatif moderne, qui ne peut guère ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui se ressentent pour la plupart de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la musique à la parole est beaucoup moins naturelle; une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la mesure; des syllabes muettes et sourdes, des articulations dures, des sons peu éclatants et moins variés se prêtent difficilement à la mélodie; et une poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une harmonie peu sensible dans le rhythme musical, et s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs et des mouvements. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du poëme lyrique: on tâcha donc, par un choix de mots, de tours, et de vers, de se faire une langue propre; et cette langue, qu'on appela lyrique, fut riche ou pauvre à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant en quelque sorte préparé la parole pour la musique, il fut ensuite question d'appliquer la musique à la parole, et de la lui ren-

dre tellement propre sur la scène lyrique que le tout pût être pris pour un seul et même idiome; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler, nécessité qui croît en raison de ce qu'une langue est peu musicale; car moins la langue a de douceur et d'accent, plus le passage alternatif de la parole au chant et du chant à la parole y devient dur et choquant pour l'oreille. De là le besoin de substituer au discours en récit un discours en chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des accords qui le distinguât de la parole. (Voyez RÉCITATIF.)

Cette manière d'unir au théâtre la musique à la poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt et l'illusion, parcequ'elle étoit naturelle, par la raison contraire, ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique et contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de là naît la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, et de suppléer par l'attrait de l'harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on sait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille, et nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des airs, des chœurs, de la symphonie, et de cette mélodie enchanteresse dont la musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la poésie, mais

que l'homme de goût rebute au théâtre quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*opéra*, ses inventeurs, voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'avisèrent de transporter la scène aux cieux et dans les enfers; et, faute de savoir faire parler les hommes, ils aimèrent mieux faire chanter les dieux et les diables que les héros et les bergers. Bientôt la magie et le merveilleux devinrent les fondements du théâtre lyrique; et, contents de s'enrichir d'un nouveau genre, on ne songea pas même à rechercher si c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion il fallut épuiser tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus séduisant chez un peuple où le goût du plaisir et celui des beaux-arts régnoient à l'envi. Cette nation célèbre, à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux-arts, prodigua son goût, ses lumières, pour donner à ce nouveau spectacle tout l'éclat dont il avoit besoin: on vit s'élever par toute l'Italie des théâtres égaux en étendue aux palais des rois, et en élégance aux monuments de l'antiquité dont elle étoit remplie; on inventa pour les orner l'art de la perspective et de la décoration; les artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talents; les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, et tous les prestiges de

la baguette furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'instruments et de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action restoit toujours froide, et toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque dieu, le spectateur, qui connoissoit tout le pouvoir du poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil étoit immense et produisoit peu d'effet, parceque l'imitation étoit toujours imparfaite et grossière, que l'action, prise hors de la nature, étoit sans intérêt pour nous, et que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas; de sorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais.

Ce spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-temps l'admiration des contemporains qui n'en connoissoient point de meilleur : ils se félicitoient même de la découverte d'un si beau genre; voilà, disoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Aristote; voilà l'admiration ajoutée à la terreur et à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richesse apparente n'étoit au fond qu'un signe de stérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'étoit faute de savoir toucher qu'ils vouloient surprendre, et cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puéril dont ils auroient dû rougir;

un faux air de magnificence, de féerie, et d'enchantement, leur en imposoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthousiasme et respect d'un théâtre qui ne méritoit que des huées; ils avoient de la meilleure foi du monde autant de vénération pour la scène même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter: comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le roi des dieux que le dernier des mortels, et que les valets de Molière ne fussent pas préférables aux héros de Pradon!

Quoique les auteurs de ces premiers *opéra* n'eussent guère d'autre but que d'éblouir les yeux et d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son art l'expression des sentiments répandus dans le poëme. Les chansons des nymphes, les hymnes des prêtres, les cris des guerriers, les hurlements infernaux, ne remplissoient pas tellement ces drames grossiers qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instants d'intérêt et de situation où le spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la langue comportoit mal, le choix du mouvement, de l'harmonie, et des chants, n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit à dire, et que par conséquent l'effet de la seule musique, borné jusqu'alors aux sens, pouvoit aller jusqu'au cœur. La mélodie, qui ne s'étoit d'abord séparée de la poésie que par nécessité, tira partie de cette

indépendance pour se donner des beautés absolues et purement musicales; l'harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire et pour émouvoir; et la mesure, affranchie de la gêne du rhythme poétique, acquit aussi une sorte de cadence à part qu'elle ne tenoit que d'elle seule.

La musique, étant ainsi devenue un troisième art d'imitation, eut bientôt son langage, son expression, ses tableaux tout-à-fait indépendants de la poésie. La symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, et souvent il ne sortoit pas des sentiments moins vifs de l'orchestre que de la bouche des acteurs. C'est alors que, commençant à se dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puéril fracas des machines, et de la fantasque image des choses qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la nature des tableaux plus intéressants et plus vrais. Jusque-là l'*opéra* avoit été constitué comme il pouvoit l'être; car quel meilleur usage pouvoit-on faire au théâtre d'une musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, et sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence, au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'artiste a bien su faire parler aux passions leur langage, et si les objets de la nature sont bien

imités. Aussi, dès que la musique eut appris à peindre et à parler, les charmes du sentiment firent-ils bientôt négliger ceux de la baguette; le théâtre fut purgé du jargon de la mythologie; l'intérêt fut substitué au merveilleux; les machines des poëtes et des charpentiers furent détruites, et le drame lyrique prit une forme plus noble et moins gigantesque: tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec succès; on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison, ou plutôt de folie; et les dieux furent chassés de la scène quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage et plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion: l'on sentit que le chef-d'œuvre de la musique *étoit* de se faire oublier elle-même; qu'en jetant le désordre et le trouble dans l'ame du spectateur, elle l'empêchoit de distinguer les chants tendres et pathétiques d'une héroïne gémissante, des vrais accents de la douleur; et qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre temps.

Ces observations donnèrent lieu à une seconde réforme non moins importante que la première: on sentit qu'il ne falloit à l'*opéra* rien de froid et de raisonné, rien que le spectateur pût écouter assez tranquillement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendoit: et c'est en céla surtout que consiste la différence essentielle du drame lyrique à la simple tragédie. Toutes les

délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses, en un mot tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les madrigaux, et tout ce qui n'est que des pensées : le ton même de la simple galanterie, qui cadre mal avec les grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet ; car jamais on ne sent mieux que l'acteur chante que lorsqu'il dit une chanson.

L'énergie de tous les sentiments, la violence de toutes les passions, sont donc l'objet principal du drame lyrique ; et l'illusion qui en fait le charme est toujours détruite aussitôt que l'auteur et l'acteur laissent un moment le spectateur à lui-même. Tels sont les principes sur lesquels l'*opéra* moderne est établi. Apostolo Zéno, le Corneille de l'Italie, son tendre élève, qui en est le Racine, ont ouvert et perfectionné cette nouvelle carrière : ils ont osé mettre les héros de l'histoire sur un théâtre qui sembloit ne convenir qu'aux fantômes de la fable ; Cyrus, César, Caton même, ont paru sur la scène avec succès ; et les spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bientôt oublié qu'ils chantoient, subjugués et ravis par l'éclat d'une musique aussi pleine de noblesse et de dignité que d'enthousiasme et de feu. L'on suppose aisément

que des sentiments si différents des nôtres doivent s'exprimer aussi sur un autre ton.

Ces nouveaux poëmes, que le génie avoit créés, et que lui seul pouvoit soutenir, écartèrent sans efforts les mauvais musiciens qui n'avoient que la mécanique de leur art, et, privés du feu de l'invention et du don de l'imitation, faisoient des *opéra* comme ils auroient fait des sabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des sorciers et tous les chants qui n'étoient qu'un vain bruit furent-ils bannis du théâtre ; à peine eut-on tenté de substituer à ce barbare fracas les accents de la colère, de la douleur, des menaces, de la tendresse, des pleurs, des gémissements, et tous les mouvements d'une ame agitée, que, forcés de donner des sentiments aux héros et un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolèse, dédaignant la servile imitation de leur prédécesseurs, et s'ouvrant une nouvelle carrière, la franchirent sur l'aile du génie, et se trouvèrent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-temps dans la route du bon goût sans monter ou descendre, et la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé et senti ses forces, la musique, en état de marcher seule, commence à dédaigner la poésie qu'elle doit accompagner, et croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les

idées et les sentiments du poëte; mais elle prend en quelque sorte un autre langage; et quoique l'objet soit le même, le poëte et le musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à-la-fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit, forcé de se partager, choisit et se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le musicien, s'il a plus d'art que le poëte, l'efface et le fait oublier: l'acteur, voyant que le spectateur sacrifie les paroles à la musique, sacrifie à son tour le geste et l'action théâtrale au chant et au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la pièce et change le spectacle en un véritable concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouve du côté du poëte, la musique à son tour deviendra presque indifférente, et le spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais musicien le mérite d'un excellent poëte, et de croire admirer des chefs-d'œuvre d'harmonie en admirant des poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la musique et son défaut d'application à la langue peuvent introduire dans les *opéra* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les langues les plus propres à fléchir sous les lois de la mesure et de la mélodie sont celles où la duplicité dont je viens de parler est la moins apparente, parceque la musique se prêtant seulement aux idées

de la poésie, celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la mélodie, et que, quand la musique cesse d'observer le rhythme, l'accent et l'harmonie du vers, le vers se plie et s'asservit à la cadence de la mesure et à l'accent musical. Mais lorsque la langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la poésie l'empêche de s'asservir au chant, la douceur même de la mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, et l'on sent dans l'union forcée de ces deux arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille, et détruit à-la-fois l'attrait de la mélodie et l'effet de la déclamation. Ce défaut est sans remède; et vouloir à toute force appliquer la musique à une langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, et la musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun, et qu'à certains égards l'*opéra*, constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu que voulant offrir aux regards l'intérêt et les mouvements qui manquoient à la musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines et des vols, et que jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très naturel que la musique, devenue passionnée et pathétique, ait renvoyé sur les théâtres des foires

ces mauvais suppléments dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un spectacle également touchant et majestueux, digne de plaire aux gens de goût et d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action; car plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui les entourent : mais il faut cependant que le lieu de la scène soit convenable aux acteurs qu'on y fait parler; et l'imitation de la nature, souvent plus difficile et toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devient que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau palais, des jardins délicieux, de savantes ruines, plaisent encore plus à l'œil que la fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du char du Soleil; image d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même, que, dans les objets chimériques, il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible et de se faire des modèles au-dessus de toute imitation. De là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la tragédie, ne l'est pas dans le poëme épique, où l'imagination, toujours industrieuse et dépensière, se charge de l'exécution, et en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos théâtres le talent du meilleur machiniste, et la magnificence du plus puissant roi.

Quoique la musique prise pour un art d'imitation ait encore plus de rapport à la poésie qu'à la peinture; celle-ci, de la manière qu'on l'emploie au théâtre, n'est pas aussi sujette que la poésie à faire avec la musique une double représentation du même objet; parceque l'une rend les sentiments des hommes, et l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent, image qui renforce l'illusion et transporte le spectateur *par-tout* où l'acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des régles et des bornes; il n'est permis de se prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance; et, quoique le spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte; en un mot on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles, sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la tragédie et à laquelle on ne peut guère s'asservir qu'aux dépens de l'action, de sorte qu'on n'est exact à quelque égard, que pour être absurde à mille autres : ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changements de scènes, lesquelles se font valoir mutuellement; ce seroit s'exposer, par une vicieuse uniformité, à des oppositions mal conçues entre la scène qui reste toujours et les situations qui changent; ce seroit gâter l'un par

l'autre l'effet de la musique et celui de la décoration, comme de faire entendre des symphonies voluptueuses parmi des rochers, ou des airs gais dans les palais des rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'acte en acte les changements de scène; et, pour qu'ils soient réguliers et admissibles, il suffit qu'on ait pu naturellement se rendre du lieu d'où l'on sort au lieu où l'on passe, dans l'intervalle de temps qui s'écoule ou que l'action suppose entre les deux actes : de sorte que, comme l'unité de temps doit se renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit se renfermer à-peu-près dans l'espace d'une journée de chemin. A l'égard des changements de scène pratiqués quelquefois dans un même acte, ils me paroissent également contraires à l'illusion et à la raison, et devoir être absolument proscrits du théâtre.

Voilà comment le concours de l'acoustique et de la perspective peut perfectionner l'illusion, flatter les sens par des impressions diverses, mais analogues, et porter à l'ame un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du théâtre n'a rien de commun avec celle de la musique, si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du poëme : c'est à l'imagination des deux artistes à déterminer entre eux ce que celle du poëte a laissé à leur disposition, et à s'accorder si bien en cela que le spectateur sente toujours

l'accord parfait de ce qu'il voit et de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du musicien est la plus grande. L'imitation da la peinture est toujours froide, parcequ'elle manque de cette succession d'idées et d'impressions qui échauffe l'ame par degrés, et que tout est dit au premier coup-d'œil; la puissance imitative de cet art, avec beaucoup d'objets apparents, se borne en effet à de très foibles représentations. C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir; et le plus grand prodige d'un art qui n'a d'activité que par ses mouvements est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans le nombre des tableaux de la musique: quelquefois le bruit produit l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit, comme quand un homme s'endort à une lecture égale et monotone, et s'éveille à l'instant qu'on se tait : et il en est de même pour d'autres effets. Mais l'art a des substitutions plus fertiles et bien plus fines que c. 'les-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la

contemple ne dort pas; et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans l'esprit du spectateur; il ne représente pas directement la chose, mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le peintre n'ait rien à tirer de la partition du musicien, l'habile musicien ne sortira point sans fruit de l'atelier du peintre : non seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie, et grossir les torrents; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le ciel serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages.

Nous venons de voir comment l'union des trois arts qui constituent la scène lyrique forme entre eux un tout très bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième, dont il me reste à parler.

Tous les mouvements du corps ordonnés selon certaines lois pour affecter les regards par quelque action prennent en général le nom des gestes. Le geste se divise en deux espèces*, dont l'une sert d'accompagnement à la parole, et l'autre de supplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, se modifie différemment, selon les hommes, les langues, et les caractères. Le second est l'art de parler aux yeux sans le

secours de l'écriture, par des mouvements du corps devenus signes de convention. Comme ce geste est plus pénible, moins naturel pour nous que l'usage de la parole, et qu'elle le rend inutile, il l'exclut, et même en suppose la privation; c'est ce qu'on appelle art des pantomimes. A cet art ajoutez un choix d'attitudes agréables et de mouvements cadencés, vous aurez ce que nous appelons la danse, qui ne mérite guère le nom d'art quand elle ne dit rien à l'esprit.

Ceci posé, il s'agit de savoir si, la danse étant un langage, et par conséquent pouvant être un art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien si elle peut interrompre et suspendre cette action sans gâter l'effet et l'unité de la pièce.

Or je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question: car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue et redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le spectacle par d'autres spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entre elles que le rapport général de la matière qui les compose; et qu'enfin plus les spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme. De sorte qu'en supposant un *opéra* coupé par quelques diver-

tissements qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le spectateur, à la fin de chaque fête, se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la pièce, et pour l'émouvoir de nouveau et ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des entr'actes de leurs *opéra* ces intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de spectacle agréable, piquant, et bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pièces se nuisoient mutuellement, et que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si la danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, et faire concourir à l'action un art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à-la-fois deux langages qui s'excluent mutuellement, et joindre l'art pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste, étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent: on ne répond point à des mots par des gambades, ni au geste par des discours; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole si vous voulez employer la danse: sitôt que vous introduisez la pantomime dans

l'*opéra*, vous en devez bannir la poésie ; parceque de toutes les unités la plus nécessaire est celle du langage, et qu'il est absurde et ridicule de dire à-la-fois la même chose à la même personne, et de bouche et par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissements qui non seulement en suspendent l'action, mais ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, et, soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce seroit bien pis si ces fêtes n'offroient au spectateur que des sauts sans liaison et des danses sans objet, tissu gothique et barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture et imitation.

Il faut avouer cependant que la danse est si avantageusement placée au théâtre que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agréments que de l'en retrancher tout-à-fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts et des entrechats, c'est terminer très agréablement le spectacle que de donner un ballet après l'*opéra*, comme une petite pièce après la tragédie. Dans ce nouveau spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre langue; c'est une autre nation qui paroît sur la scène. L'art pantomime ou la danse

devenant alors la langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour, et la musique, restant le moyen de liaison, s'applique à la danse dans la petite pièce, comme elle s'appliquoit dans la grande à la poésie. Mais avant d'employer cette langue nouvelle il faut la créer. Commencer par donner des ballets en action sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une langue à gens qui n'en ont pas le dictionnaire, et qui par conséquent ne l'entendront point.

OPÉRA, *s. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer les différents ouvrages d'un même auteur, selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, et qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres. (Voyez OEUVRE.) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de symphonie.

ORATOIRE. De l'italien *oratorio.* Espèce de drame en latin ou en langue vulgaire, divisé par scènes, à l'imitation des pièces de théâtre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés, et qu'on met en musique pour être exécuté dans quelque église durant le carême ou en d'autres temps. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France : la musique françoise est si peu propre au genre dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au théâtre, sans l'y montrer encore à l'église.

ORCHESTRE, *s. m.* On prononce *orquestre.*

C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du théâtre; elle étoit faite en demi-cercle et garnie de sièges tout autour: on l'appeloit *orchestre*, parceque c'étoit là que s'exécutoient les danses.

Chez eux l'*orchestre* faisoit une partie du théâtre; à Rome, il en étoit séparé et rempli de siéges destinés pour les sénateurs, les magistrats, les vestales, et les autres personnes de distinction. A Paris, l'*orchestre* des comédies françoise et italienne, et ce qu'on appelle ailleurs le *parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particulièrement à la musique, et s'entend tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des instruments, comme l'*orchestre* de l'opéra, tantôt du lieu où se tiennent tous les musiciens en général, comme l'*orchestre* du concert spirituel au château des Tuileries, et tantôt de la collection de tous les symphonistes: c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de musique que l'*orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les instruments étoient bien ou mal joués.

Dans les musiques nombreuses en symphonistes, telles que celles d'un opéra, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*orchestre*. On doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la symphonie dans les opéra d'Italie. On porte la première attention sur la fabrique même de l'*orchestre*, c'est-à-dire de l'enceinte qui le contient; on lui donne les

proportions convenables pour que les symphonistes y soient le plus rassemblés et le mieux distribués qu'il est possible : on a soin d'en faire la caisse d'un bois léger et résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutants, d'en écarter les spectateurs par un râteau placé dans le parterre à un pied ou deux de distance; de sorte que le corps même de l'*orchestre* portant, pour ainsi dire, en l'air, et ne touchant presque à rien, vibre et résonne sans obstacle, et forme comme un grand instrument qui répond à tous les autres et en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin, 1° que le nombre de chaque espèce d'instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble; que, par exemple, les basses n'étouffent pas les dessus et n'en soient pas étouffées; que les hautbois ne dominent pas sur les violons, ni les seconds sur les premiers; 2° que les instruments de chaque espèce, excepté les basses, soient rassemblés entre eux, pour qu'ils s'accordent mieux et marchent ensemble avec plus d'exactitude; 3° que les basses soient dispersées autour des deux clavecins et par tout l'*orchestre*, parceque c'est la basse qui doit régler et soutenir toutes les autres parties, et que tous les musiciens doivent l'entendre également; 4° que tous les symphonistes aient l'œil sur le maître à son clavecin, et le maître sur chacun d'eux; que de même chaque violon soit

vu de son premier et le voie : c'est pourquoi cet instrument étant et devant être le plus nombreux, doit être distribué sur deux lignes qui se regardent; savoir, les premiers assis en face du théâtre, le dos tourné vers les spectateurs; les seconds vis-à-vis d'eux, le dos tourné vers le théâtre, etc.

Le premier *orchestre* de l'Europe pour le nombre et l'intelligence des symphonistes est celui de Naples; mais celui qui est le mieux distribué et forme l'ensemble le plus parfait est l'*orchestre* de l'opéra du roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. (*Ceci s'écrivoit en* 1754.) Voyez (*pl.* G, *fig.* 1) la représentation de cet *orchestre*, où, sans s'attacher aux mesures, qu'on n'a pas prises sur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la distribution totale, qu'on ne pourroit faire sur une longue description.

On a remarqué que de tous les *orchestres* de l'Europe, celui de l'opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre : premièrement, la mauvaise construction de l'*orchestre*, enfoncé dans la terre, et clos d'une enceinte de bois lourd, massif, et chargé de fer, étouffe toute résonnance; 2° le mauvais choix des symphonistes, dont le plus grand nombre, reçu par faveur, sait à peine la musique, et n'a nulle intelligence de l'ensemble; 3° leur assommante habitude de racler, s'accorder, pré-

luder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord; 4° le génie françois, qui est en général de négliger et dédaigner tout ce qui devient devoir journalier; 5° les mauvais instruments des symphonistes, lesquels, restant sur le lieu, sont toujours des instruments de rebut, destinés à mugir durant les représentations, et à pourrir dans les intervalles; 6° le mauvais emplacement du maître, qui, sur le devant du théâtre, et tout occupé des acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *orchestre*, et l'a derrière lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux; 7° le bruit insupportable de son bâton qui couvre et amortit tout l'effet de la symphonie; 8° la mauvaise harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure et choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd et confus; 9° pas assez de contrebasses et trop de violoncelles, dont les sons, traînés à leur manière, étouffent la mélodie et assomment le spectateur; 10° enfin le défaut de mesure, et le caractère indéterminé de la musique françoise, où c'est toujours l'acteur qui régle l'*orchestre*, au lieu que l'*orchestre* doit régler l'acteur, et où les dessus mènent la basse, au lieu que la basse doit mener les dessus.

Oreille, *s. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de musique. Avoir de l'*oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible, fine et juste, en sorte que, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, on soit choqué du moindre défaut, et qu'aussi l'on

soit frappé des beautés de l'art quand on les entend. On a l'*oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les intonations fausses des intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la mesure, qu'on la bat inégale ou à contre-temps. Ainsi le mot *oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens : dans cette acception le mot *oreille* ne se prend jamais qu'au singulier et avec l'article partitif, *Avoir de l'oreille; Il a peu d'oreille.*

ORGANIQUE, *adj. pris subst. au féminin.* C'étoit, chez les Grecs, cette partie de la musique qui s'exécutoit sur les instruments, et cette partie avoit ses caractères, ses notes particulières, comme on le voit dans les tables de Bacchius et d'Alypius (Voyez MUSIQUE, NOTES.)

ORGANISER le chant, *v. a.* C'étoit, dans le commencement de l'invention du contre-point, insérer quelques tierces dans une suite de plain-chant à l'unisson ; de sorte, par exemple, qu'une partie du chœur chantant ces quatre notes, *ut ré si ut*, l'autre partie chantoit en même temps ces quatre-ci *ut ré ré ut.* Il paroît, par les exemples cités par l'abbé Le Beuf et par d'autres, que l'*organisation* ne se pratiquoit guère que sur la note sensible à l'approche de la finale ; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une tierce mineure. Pour un accord si facile et si peu varié les chantres qui organisoient ne

laissoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*organum triplum*, ou *quadruplum*, qui s'appeloit aussi *triplum* ou *quadruplum* tout simplement, ce n'étoit autre chose que le même chant des parties *organisantes* entonné par des hautes-contres à l'octave des basses, et par des dessus à l'octave des tailles.

ORTHIEN, *adj.* Le *nome orthien* dans la musique grecque étoit un nome dactylique, inventé, selon les uns, par l'ancien Olympus le Phrygien, et, selon d'autres, par le Mysien. C'est sur ce nome *orthien*, disent Hérodote et Aulu-Gelle, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

OUVERTURE, *s. f.* Pièce de symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, et qui sert de début aux opéra et autres drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *ouvertures* des opéra françois sont presque toutes calquées sur celles de Lully. Elles sont composées d'un morceau traînant appelé grave, qu'on joue ordinairement deux fois, et d'une reprise sautillante appelée gaie, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un temps où les *ouvertures* françoises servoient de modèle dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on faisoit venir en Italie des *ouvertures* de France pour mettre à la tête

des opéra : j'ai vu même plusieurs anciens opéra italiens notés avec une *ouverture* de Lully à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé; mais le fait ne laisse pas d'être très certain.

La musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles *ouvertures* faites pour des symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs instruments ont bientôt été laissées aux François, et l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, et ils distribuent aujourd'hui leurs *ouvertures* d'une autre manière : ils débutent par un morceau saillant et vif, à deux ou à quatre temps ; puis ils donnent un *andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau chant; et ils finissent par un brillant *allegro*, ordinairement à trois temps.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est que dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *ouvertures* n'est entendu ni écouté de personne, et que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'accord des instruments qu le précède, et avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'auditeur à l'ennui qu'à l'at-

tention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un chant agréable et flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer; et de terminer enfin l'*ouverture* par un morceau d'un autre caractère, qui, tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'acteur arrivé sur la scène exige du spectateur.

Notre vieille routine d'*ouvertures* a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginé qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *ouvertures* de Lully et un opéra quelconque, qu'on ne sauroit la changer sans rompre l'accord du tout; de sorte que d'un début de symphonie qui seroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *ouverture* italienne, ils diront avec mépris que c'est une sonate et non pas une *ouverture* : comme si toute *ouverture* n'étoit pas une sonate !

Je sais bien qu'il seroit à desirer qu'il y eût un rapport propre et sensible entre le caractère d'une *ouverture* et celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais, au lieu de dire que toutes les *ouvertures* doivent être jetées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés et plus fins entre l'ordonnance d'une

*ouverture* et celle du corps entier de l'ouvrage ? Quelques musiciens se sont imaginé bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*ouverture* tous les caractères exprimés dans la pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, et que ce qui est à venir fût déja passé. Ce n'est pas cela ; l'*ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la pièce : voilà le véritable effet que doit produire une bonne *ouverture*, voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPYCNI, *adj. plur.* C'est le nom que donnoient les anciens dans le genre épais au troisième son en montant de chaque tétracorde. Ainsi les sons *oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYCNI, ÉPAIS, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

## P.

P. Par abréviation signifie *piano*, c'est-à-dire *doux*. (Voyez DOUX.)

Le double *pp*. signifie *pianissimo*, c'est-à-dire *très doux*.

PANTOMIME, *s. f.* Air sur lequel deux ou plusieurs danseurs exécutent en danse une action qui porte aussi le nom de *pantomime*. Les airs des *pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet

principal qui revient souvent dans le cours de la pièce, et qui doit être simple, par la raison dite au mot *contre-danse*; mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillants, qui parlent, pour ainsi dire, et font image dans les situations où le danseur doit mettre une expression déterminée.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle ainsi le papier préparé avec les portées toutes tracées pour y noter la musique. (Voyez PORTÉE.)

Il y a du *papier réglé* de deux espèces: savoir, celui dont le format est plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France; et celui dont le format est plus large que long; ce dernier est le seul dont on se serve en Italie. Cependant, par une bizarrerie dont j'ignore la cause, les papetiers de Paris appellent *papier réglé à la françoise*, celui dont on se sert en Italie, et *papier réglé à l'italienne* celui qu'on préfère en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, soit parcequ'un livre de cette forme se tient mieux ouvert sur un pupitre, soit parceque les portées étant plus longues, on en change moins fréquemment: or, c'est dans ces changements que les musiciens sont sujets à prendre une portée pour l'autre, sur-tout dans les partitions. (Voyez PARTITION.)

Le *papier réglé* en usage en Italie est toujours de dix portées, ni plus ni moins; et cela fait juste deux lignes ou accolades dans les partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq parties; sa-

voir, deux dessus de violons, la *viola*, la partie chantante, et la basse. Cette division étant toujours la même, et chacun trouvant dans toutes les partitions sa partie semblablement placée, passe toujours d'une accolade à l'autre, sans embarras et sans risque de se méprendre. Mais dans les partitions françoises, où le nombre des portées n'est fixe et déterminé ni dans les pages ni dans les accolades, il faut toujours hésiter à la fin de chaque portée pour trouver dans l'accolade qui suit la portée correspondante à celle où l'on est; ce qui rend le musicien moins sûr, et l'exécution plus sujette à manquer.

PARADIAZEUXIS OU DISJONCTION PROCHAINE, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'intervalle d'un *ton* seulement entre les cordes de deux tétracordes, et telle est l'espèce de disjonction qui règne entre le tétracorde synnéménon et le tétracorde diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

PARAMÈSE, *s. f.* C'étoit, dans la musique grecque, le nom de la première corde du tétracorde diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisième tétracorde pouvoit être conjoint avec le second; alors sa première corde étoit la mèse ou la quatrième corde du second, c'est-à-dire que cette mèse étoit commune aux deux.

Mais quand ce troisième tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la corde appelée *paramèse*, laquelle, au lieu de se confondre avec la mèse, se trouvoit alors un *ton* plus haut, et ce

*ton* faisoit la disjonction ou distance entre la quatrième corde ou la plus aiguë du tétracorde méson, et la première ou la plus grave du tétracorde diézeugménon. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

*Paramèse*, signifie proche de la mèse, parce-qu'en effet la *paramèse* n'en étoit qu'à un *ton* de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANÈTE, *s. f.* C'est, dans la musique ancienne, le nom donné par plusieurs auteurs à la troisième corde de chacun des trois tétracordes synnéménon, diézeugménon, et hyperboléon; corde que quelques uns ne distinguoient que par le nom du genre où ces tétracordes étoient employés: ainsi la troisième corde du tétracorde hyperboléon, laquelle est appelée hyperboléon-diatonos par Aristoxène et Alypius, est appelée *paranète*-hyperboléon par Euclide, etc.

PARAPHONIE, *s. f.* C'est, dans la musique ancienne, cette espèce de consonnance qui ne résulte pas des mêmes sons comme l'unisson, qu'on appelle *homophonie*, ni de la réplique des mêmes sons, comme l'octave, qu'on appelle *antiphonie*, mais des sons réellement différents, comme la quinte et la quarte, seules *paraphonies* admises dans cette musique: car pour la sixte et la tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *paraphonies*, ne les admettant pas même pour consonnances.

PARFAIT, *adj.* Ce mot, dans la musique, a

plusieurs sens : joint au mot *accord*, il signifie un accord qui comprend toutes les consonnances sans aucune dissonance; joint au mot *cadence*, il exprime celle qui porte la note sensible, et de la dominante tombe sur la finale; joint au mot *consonnance*, il exprime un intervalle juste et déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur; ainsi l'octave, la quinte, et la quarte, sont des consonnances parfaites, et ce sont les seules; joint au mot *mode*, il s'applique à la mesure par une acception qui n'est plus connue, et qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens auteurs.

Ils divisoient le temps ou le mode par rapport à la mesure en *parfait* ou *imparfait*, et prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appeloient temps ou mode parfait celui dont la mesure étoit à trois temps, et ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois seul, et quelquefois barré, Φ. Le temps ou mode *imparfait* formoit une mesure à deux temps, et se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul et tantôt barré. (Voyez MESURE, MODE, PROLATION, TEMPS.)

PARHYPATE, *s. f.* Nom de la corde qui suit immédiatement l'hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *parhypates* dans le diagramme des Grecs; savoir, la *parhypate-hypaton*, et la *parhypate-méson*. Ce mot *parhypate* signifie *sous-principale* ou *proche la principale.* (Voyez HYPATE.)

PARODIE, *s. f.* Air de symphonie dont on fait un air chantant en y ajustant des paroles. Dans une musique bien faite le chant est fait sur les paroles, et dans la *parodie* les paroles sont faites sur le chant: tous les couplets d'une chanson, excepté le premier, sont des espèces de *parodies;* et c'est pour l'ordinaire ce que l'on ne sent que trop à la manière dont la prosodie y est estropiée. (Voyez CHANSON.)

PAROLES, *s. f. plur.* C'est le nom qu'on donne au poëme que le compositeur met en musique; soit que ce poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un drame ou une chanson. La mode est de dire d'un nouvel opéra que la musique en est passable ou bonne, mais que les *paroles* en sont détestables; on pourroit dire le contraire des vieux opéra de Lully.

PARTIE, *s. f.* C'est le nom de chaque voix ou mélodie séparée, dont la réunion forme le concert. Pour constituer un accord il faut que deux sons au moins se fassent entendre à-la-fois; ce qu'une seule voix ne sauroit faire. Pour former en chantant une harmonie ou une suite d'accords, il faut donc plusieurs voix: le chant qui appartient à chacune de ces voix, s'appelle *partie*, et la collection de toutes les parties d'un même ouvrage écrites l'une au-dessous de l'autre, s'appelle partition. (Voyez PARTITION.)

Comme un accord complet est composé de quatre sons, il y a aussi dans la musique quatre *parties* principales, dont la plus aiguë s'appelle

*dessus*, et se chante par des voix de femmes, d'enfants ou de *musici;* les trois autres sont, la *haute-contre*; la *taille*, et la *basse*, qui toutes appartiennent à des voix d'hommes. On peut voir (*pl.* F, *fig.* 6) l'étendue de voix de chacune de ces *parties*, et la clef qui lui appartient. Les notes blanches montrent les sons pleins où chaque *partie* peut arriver tant en haut qu'en bas, et les croches qui suivent montrent les sons où la voix commenceroit à se forcer, et qu'elle ne doit former qu'en passant. Les voix italiennes excèdent presque toujours cette étendue dans le haut, sur-tout les dessus; mais la voix devient alors une espèce de *faucet*, et, avec quelque art que ce défaut se déguise, c'en est certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *parties* se subdivise, quand on compose à plus de quatre *parties*. (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.)

Dans la première invention du contre-point, il n'eut d'abord que deux *parties*, dont l'une s'appeloit *tenor*, et l'autre *discant;* ensuite on en ajouta une troisième qui prit le nom de *triplum;* et enfin une quatrième, qu'on appela quelquefois *quadruplum*, et plus communément *motetus.* Ces *parties* se confondoient et enjamboient très fréquemment les unes sur les autres; ce n'est que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu et au grave, elles ont pris avec des diapasons plus séparés et plus fixes les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *parties* instrumentales. Il y a même des instruments, comme l'orgue, le clavecin, la viole, qui peuvent faire plusieurs *parties* à-la-fois. On divise aussi la musique instrumentale en quatre *parties*, qui répondent à celles de la musique vocale, et qui s'appellent *dessus*, *quinte*, *taille*, et *basse*; mais ordinairement le dessus se sépare en deux, et la quinte s'unit avec la taille sous le nom commun de *viole*. On trouvera aussi (*pl.* F, *fig.* 7) les clefs et l'étendue des quatre *parties* instrumentales : mais il faut remarquer que la plupart des instruments n'ont pas dans le haut des bornes précises, et qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des auditeurs, au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer : ce terme est à la note que j'ai marquée, mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *parties* qui ne doivent être chantées que par une seule voix, ou jouées que par un seul instrument, et celles-là s'appellent *parties récitantes*. D'autres parties s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'unisson, et on les appelle *parties concertantes* ou *parties de chœur*.

On appelle encore *partie* le papier de musique sur lequel est écrite la *partie* séparée de chaque musicien : quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier; mais quand ils

ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes musiques, alors, quoiqu'en ce sens chaque concertant ait sa *partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *parties* que de concertants, attendu que la même *partie* est souvent doublée, triplée, et multipliée à proportion du nombre total des exécutants.

PARTITION, *s. f.* Collection de toutes les parties d'une pièce de musique, où l'on voit, par la réunion des portées correspondantes, l'harmonie qu'elles forment entre elles. On écrit pour cela toutes les parties portée à portée, l'une au-dessous de l'autre, avec la clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, et plaçant la basse au-dessous du tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot COPISTE, de manière que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus et au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, et enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre, afin que l'on puisse voir d'un coup-d'œil tout ce qui doit s'entendre à-la-fois.

Comme dans cette disposition une seule ligne de musique comprend autant de portées qu'il y a de parties, on embrasse toutes ces portées par un trait de plume qu'on appelle *accolade*, et qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi composée; puis on recommence, pour

une nouvelle ligne, à tracer une nouvelle accolade qu'on remplit de la suite des mêmes portées écrites dans le même ordre.

Ainsi, quand on veut suivre une partie, après avoir parcouru la portée jusqu'au bout, on ne passe pas à celle qui est immédiatement au-dessous, mais on regarde quel rang la portée que l'on quitte occupe dans son accolade, on va chercher dans l'accolade qui suit la portée correspondante, et l'on y trouve la suite de la même partie.

L'usage des *partitions* est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un concert ait la *partition* sous les yeux pour voir si chacun suit sa partie, et remettre ceux qui peuvent manquer : elle est même utile à l'accompagnateur pour bien suivre l'harmonie ; mais quant aux autres musiciens, on donne ordinairement à chacun sa partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une partie séparée d'autres parties en *partition* partielle, pour la commodité des exécutants : 1° dans les parties vocales, on note ordinairement la basse-continue en *partition* avec chaque partie récitante, soit pour éviter au chanteur la peine de compter ses pauses en suivant la basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa partie ; 2° les deux parties d'un duo chantant se notent en *partition* dans chaque partie séparée, afin que chaque chan-

teur ayant sous les yeux tout le dialogue en saisisse mieux l'esprit, et s'accorde plus aisément avec sa contre-partie; 3° dans les parties instrumentales, on a soin, pour les récitatifs obligés, de noter toujours la partie chantante en *partition* avec celle de l'instrument, afin que, dans ces alternatives de chant non mesuré et de symphonie mesurée, le symphoniste prenne juste le temps des ritournelles sans enjamber et sans retarder.

PARTITION est encore, chez les facteurs d'orgue et de clavecin, une régle pour accorder l'instrument, en commençant par une corde ou un tuyau de chaque touche dans l'étendue d'une octave ou un peu plus, prise vers le milieu du clavier, et sur cette octave ou *partition* l'on accorde après tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *partition.*

Sur un son donné par un instrument dont je parlerai au mot *ton*, l'on accorde à l'unisson ou à l'octave le C *sol ut* qui appartient à la clef de ce nom, et qui se trouve au milieu du clavier ou à-peu-près; on accorde ensuite le *sol*, quinte aiguë de cet *ut;* puis le *ré*, quinte aiguë de ce *sol;* après quoi l'on redescend à l'octave de ce *ré*, à côté du premier *ut;* on remonte à la quinte *la*, puis encore à la quinte *mi;* on redescend à l'octave de ce *mi*, et l'on continue de même, montant de quinte en quinte, et redescendant à l'octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* dièse on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, et l'on accorde son octave aiguë; puis la quinte grave de cette octave *fa;* l'octave aiguë de ce *fa;* ensuite le *si* bémol, quinte de cette octave; enfin le *mi* bémol, quinte grave de ce *si* bémol; l'octave aiguë duquel *mi* bémol doit faire quinte juste ou à-peu-près avec le *la* bémol ou *sol* dièse précédemment accordé : quand cela arrive, la *partition* est juste; autrement elle est fausse, et cela vient de n'avoir pas bien suivi les régles expliquées au mot TEMPÉRAMENT. Voyez (*pl.* F, *fig.* 8) la succession d'accords qui forme la *partition*.

La *partition* bien faite, l'accord du reste est très facile, puisqu'il n'est plus question que d'unissons et d'octaves pour achever d'accorder tout le clavier.

PASSACAILLE, *s.f.* Espèce de chaconne dont le chant est plus tendre et le mouvement plus lent que dans les chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *passacailles* d'Armide et d'Issé sont célèbres dans l'opéra françois.

PASSAGE, *s. m.* Ornement dont on charge un trait de chant, pour l'ordinaire assez court, lequel est composé de plusieurs notes ou diminutions qui se chantent ou se jouent très légèrement : c'est ce que les Italiens appellent aussi *passo*. Mais tout chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *passi*, au lieu que la plupart des chanteurs françois ne s'écartent jamais de la note et ne font de *passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-PIED, *s. m.* Air d'une danse de même nom; fort commune, dont la mesure est triple, se marque $\frac{3}{8}$, et se bat à un temps: le mouvement en est plus vif que celui du menuet, le caractère de l'air à-peu-près semblable; excepté que le *passe-pied* admet la syncope, et que le menuet ne l'admet pas: les mesures de chaque reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair; mais l'air du *passe-pied*, au lieu de commencer sur le *frappé* de la mesure, doit dans chaque reprise commencer sur la croche qui le précède.

PASTORALE, *s. f.* Opéra champêtre dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être assortie à la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose.

Une *pastorale* est aussi une pièce de musique faite sur des paroles relatives à l'état *pastoral*, ou un chant qui imite celui des bergers, qui en a la douceur, la tendresse, et le naturel: l'air d'une danse composée dans le même caractère s'appelle aussi *pastorale*.

PASTORELLE, *s. f.* Air italien dans le genre pastoral. Les airs françois appelés pastorales sont ordinairement à deux temps et dans le caractère de musette. Les *pastorelles* italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur et moins de fadeur: leur mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE, *adj.* Genre de musique dramatique et théâtrale, qui tend à peindre et à émou-

voir les grandes passions, et plus particulièrement la douleur et la tristesse. Toute l'expression de la musique françoise, dans le genre *pathétique*, consiste dans les sons traînés, renforcés, glapissants, et dans une telle lenteur de mouvement que tout sentiment de la mesure y soit effacé. De là vient que les François croient que tout ce qui est lent est *pathétique*, et que tout ce qui est *pathétique* doit être lent : ils ont même des airs qui deviennent gais et badins, ou tendres et *pathétiques*, selon qu'on les chante vite ou lentement; tel est un air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractère, sur ces paroles, *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, etc.; et le second sur celles-ci, *Quoi! vous partez sans que rien vous arrête!* etc. C'est l'avantage de la mélodie françoise; elle sert à tout ce qu'on veut : *Fiet avis*, *et*, *cùm volet*, *arbor.*

Mais la musique italienne n'a pas le même avantage; chaque chant, chaque mélodie a son caractère tellement propre qu'il est impossible de l'en dépouiller; son *pathétique* d'accent et de mélodie se fait sentir en toute sorte de mesure, et même dans les mouvements les plus vifs. Les airs françois changent de caractère selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouvement : chaque air italien a son mouvement tellement déterminé qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la mélodie : l'air ainsi défiguré ne change pas son caractère, il le perd; ce n'est plus du chant, ce n'est rien.

Si le caractère du *pathétique* n'est pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le genre, ni dans le mode, ni dans l'harmonie, puisqu'il y a des morceaux également *pathétiques* dans les trois genres, dans les deux modes, et dans toutes les harmonies imaginables. Le vrai *pathétique* est dans l'accent passionné, qui ne se détermine point par les régles, mais que le génie trouve et que le cœur sent, sans que l'art puisse en aucune manière en donner la loi.

PATTE A RÉGLER, *s. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à-la-fois sur le papier, et le long d'une règle, cinq lignes parallèles qui forment une portée. (Voyez PORTÉE.)

PAVANE, *s. f.* Air d'une danse ancienne du même nom, laquelle depuis long-temps n'est plus en usage. Ce nom de *pavane* lui fut donné parceque les figurants faisoient, en se regardant, une espèce de roue à la manière des paons; l'homme se servoit, pour cette roue, de sa cape et de son épée qu'il gardoit dans cette danse, et c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner*.

PAUSE, *s. f.* Intervalle de temps qui, dans l'exécution, doit se passer en silence par la partie où la *pause* est marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *pause* peut s'appliquer à des silences de différentes durées; mais communément il s'entend d'une mesure pleine. Cette *pause* se marque par un demi-bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne et la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs *pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai parlé au mot bâton, et qu'on trouve marquées *pl.* D, *fig.* 9.

A l'égard de la *demi-pause*, qui vaut une blanche, ou la moitié d'une mesure à quatre temps, elle se marque comme la *pause* entière, avec cette différence que la *pause* tient à une ligne par le haut, et que la *demi-pause* y tient par le bas. Voyez, dans la même figure 9, la distinction de l'une et de l'autre.

Il faut remarquer que la *pause* vaut toujours une mesure juste, dans quelque espèce de mesure qu'on soit, au lieu que la *demi-pause* a une valeur fixe et invariable; de sorte que, dans toute mesure qui vaut plus ou moins d'une ronde ou de deux blanches, on ne doit point se servir de la *demi-pause* pour marquer une demi-mesure, mais des autres silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espèce de *pauses* connues dans nos anciennes musiques sous le nom de *pauses initiales*, parcequ'elles se plaçoient après la clef, et qui servoient, non à exprimer des

silences, mais à déterminer le mode, ce nom de *pauses* ne leur fut donné qu'abusivement : c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots BATONS et MODES.

PAUSER, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *pauser* que sur les syllabes longues, et l'on ne *pause* jamais sur les *e* muets.

PÉAN, *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs en l'honneur des dieux, et sur-tout d'Apollon.

PENTACORDE, *s. m.* C'étoit chez les Grecs, tantôt un instrument à cinq cordes, et tantôt un ordre ou systême formé de cinq sons; c'est en ce dernier sens que la quinte ou diapente s'appeloit quelquefois *pentacorde.*

PENTATONON, *s. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, le nom d'un intervalle que nous appelons aujourd'hui sixte-superflue. ( Voyez SIXTE.) Il est composé de quatre tons, d'un semi-ton majeur, et d'un semi-ton mineur; d'où lui vient le nom de *pentatonon*, qui signifie *cinq tons.*

PERFIDIE, *s. f.* Terme emprunté de la musique italienne, et qui signifie une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessein, de conserver le même mouvement, le même caractère de chant, les mêmes passages, les mêmes figures de notes (voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT); telles sont les basses-contraintes, comme celles des anciennes chaconnes, et une infinité de manières d'accompagnement contraint ou *perfidiè*, *per-*

*fidiato*, qui dépend du caprice des compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, et je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le Dictionnaire de Brossard.

Périélèse, *s. f.* Terme de plain-chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs notes dans l'intonation de certaines pièces de chant, pour en assurer la finale, et avertir le chœur que c'est à lui de reprendre et poursuivre ce qui suit.

La *périélèse* s'appelle autrement *cadence* ou *petite neume*, et se fait de trois manières, savoir, 1° par *cinconvolution*, 2° par *intercidence* ou *diaptose*, 3° ou par simple *duplication*. (Voyez ces mots.)

Périphérès, *s. f.* Terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes tant ascendantes que descendantes, et qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *périphérès* étoit formée de l'*anacamptos* et de l'*euthia*.

Petteïa, *s. f.* Mot grec qui n'a point de correspondant dans notre langue, et qui est le nom de la dernière des trois parties dans lesquelles on subdivise la mélopée. (Voyez mélopée.)

La *petteïa* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquents, ceux par où l'on doit commencer et ceux par où l'on doit finir.

C'est la *petteïa* qui constitue les modes de la musique; elle détermine le compositeur dans le choix du genre de mélodie relatif au mouvement

qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes et selon les occasions; en un mot la *petteïa*, partie de l'hermosménon qui regarde la mélodie, est à cet égard ce que les mœurs sont en poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία, leur jeu d'échecs, la *petteïa*, dans la musique, étant une régle pour combiner et arranger les sons, comme le jeu d'échecs en est une autre pour arranger les pièces appelées πέττοι, *calculi.*

PHILÉLIE, *s. f.* C'étoit chez les Grecs une sorte d'hymne ou de chanson en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE, *s. f.* Art de traiter et combiner les sons sur les principes de l'acoustique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE, *s. f.* Suite de chant ou d'harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, et qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de *phrases* musicales. En mélodie, la *phrase* est constituée par le chant, c'est-à-dire par une suite de sons tellement disposés, soit par rapport au ton, soit par rapport au mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une corde essentielle du mode où l'on est.

Dans l'harmonie, la *phrase* est une suite régulière d'accords tous liés entre eux par des dis-

sonances exprimées ou sous-entendues, laquelle se résout sur une cadence absolue; et selon l'espèce de cette cadence, selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *phrases* musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la musique : un compositeur qui ponctue et phrase bien est un homme d'esprit, un chanteur qui sent, marque bien ses *phrases* et leur accent, est un homme de goût; mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des *phrases*, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un croque-sol.

PHRYGIEN, *adj.* Le mode *phrygien* est un des quatre principaux et plus anciens modes de la musique des Grecs. Le caractère en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible: aussi étoit-ce, selon Athénée, sur le ton ou mode *phrygien* que l'on sonnoit les trompettes et autres instruments militaires.

Ce mode, inventé, dit-on, par Marsyas Phrygien, occupe le milieu entre le lydien et le dorien, et sa finale est à un *ton* de distance de celles de l'un et de l'autre.

PIÈCE, *s. f.* Ouvrage de musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau, et quelquefois de plusieurs, formant un ensemble et un tout fait pour être exécuté de suite : ainsi une

ouverture est une *pièce*, quoique composée de trois morceaux; et un opéra même est une *pièce*, quoique divisé par actes. Mais, outre cette acception générique, le mot *pièce* en a une plus particulière dans la musique instrumentale, et seulement pour certains instruments, tels que la viole et le clavecin; par exemple, on ne dit point une *pièce de violon*, l'on dit *une sonate;* et l'on ne dit guère une sonate de clavecin, l'on dit *une pièce*.

Pied, *s. m.* Mesure de temps ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne musique cette différence des temps aux *pieds*, que les temps étoient comme les points ou éléments indivisibles, et les *pieds* les premiers composés de ces éléments; les *pieds*, à leur tour, étoient les éléments du mètre ou du rhythme.

Il y avoit des *pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en temps; et de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres pieds, comme le choriambe, qui pouvoit se résoudre en un trochée et un ïambe; l'ionique en un pyrrhique et un spondée, etc.

Il y avoit des *pieds* rhythmiques, dont les quantités relatives et déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialtères, sesquitierces, etc., et de non rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former des

mots françois, qui, pour quelques syllabes bréves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, bréves ou longues seulement dans les régles des grammairiens, ne sont senties comme telles ni par l'oreille des poëtes, ni dans la pratique du peuple.

PINCÉ, *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains instruments, et sur-tout au clavecin : il se fait en battant alternativement le son de la note écrite avec le son de la note inférieure, et observant de commencer et finir par la note qui porte le *pincé*. Il y a cette différence du *pincé* au tremblement ou trille que celui-ci se bat avec la note supérieure, et le *pincé* avec la note inférieure ; ainsi le trille sur *ut* se bat sur l'*ut* et sur le *ré*, et le *pincé* sur le même *ut* se bat sur l'*ut* et sur le *si*. Le *pincé* est marqué, dans les piéces de Couperin, avec une petite croix fort semblable à celle avec laquelle on marque le trille dans la musique ordinaire. Voyez les signes de l'un et de l'autre à la tête des piéces de cet auteur.

PINCER, *v. a.* C'est employer les doigts au lieu de l'archet pour faire sonner les cordes d'un instrument. Il y a des instruments à cordes qui n'ont point d'archet, et dont on ne joue qu'en les *pinçant;* tels sont le sistre, le luth, la guitare : mais on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'archet, comme le violon et le violoncelle ; et cette manière de jouer, presque inconnue dans la musique fran-

çoise, se marque dans l'italienne par le mot *pizzicato*.

PIQUÉ, *adj. pris adverbialement.* Manière de jouer en pointant les notes et marquant fortement le pointé.

Notes *piquées* sont des suites de notes montant ou descendant diatoniquement, ou rebattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met un point, quelquefois un peu alongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'archet secs et détachés, sans retirer ou repousser l'archet, mais en le faisant passer en frappant et sautant sur la corde autant de fois qu'il y a de notes, dans le même sens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les musiques italiennes avertit qu'il faut *pincer*. (Voyez PINCER.)

PLAGAL, *adj.* Ton ou mode *plagal.* Quand l'octave se trouve divisée arithmétiquement, suivant le langage ordinaire, c'est-à-dire quand la quarte est au grave et la quinte à l'aigu, on dit que le ton est *plagal*, pour le distinguer de l'authentique, où la quinte est au grave et la quarte à l'aigu.

Supposons l'octave *A a* divisée en deux parties par la dominante *E*; si vous modulez entre les deux *la*, dans l'espace d'une octave, et que vous fassiez votre finale sur l'un de ces *la*, votre mode est *authentique;* mais si, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre finale sur la

dominante *mi*, qui est intermédiaire, ou que, modulant de la dominante à son octave, vous fassiez la finale sur la tonique intermédiaire, dans ces deux cas le mode est *plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les tons sont réellement authentiques, et que la distinction n'est que dans le diapason du chant et dans le choix de la note sur laquelle on s'arrête, qui est toujours la tonique dans l'authentique, et le plus souvent la dominante dans le *plagal*.

L'étendue des voix et la division des parties a fait disparoître ces distinctions dans la musique, et on ne les connoît plus que dans le plain-chant. On y compte quatre tons *plagaux* ou collatéraux, savoir, le second, le quatrième, le sixième, et le huitième; tous ceux dont le nombre est pair. ( Voyez TONS DE L'ÉGLISE. )

PLAIN-CHANT, *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'église romaine au chant ecclésiastique. Ce chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux de l'ancienne musique grecque, laquelle après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés : il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, et pour l'usage auquel il est destiné, à ces musiques efféminées et théâtrales, ou maussades et plates, qu'on y substitue en quelques églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, et sans

respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le temps où les chrétiens commencèrent d'avoir des églises et d'y chanter des psaumes et d'autres hymnes fut celûi où la musique avoit déja perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont j'ai exposé ailleurs les causes. Les chrétiens s'étant saisis de la musique dans l'état où ils la trouvèrent lui ôtèrent encore la plus grande force qui lui étoit restée, savoir, celle du rhythme et du mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transportèrent à la prose des livres sacrés, ou à je ne sais quelle barbare poésie, pire pour la musique que la prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'évanouit ; et le chant, se traînant uniformément et sans aucune espèce de mesure, de notes en notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique et cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques hymnes, dans lesquelles, avec la prosodie et la quantité des pieds conservés, on sentît encore un peu la cadence du vers ; mais ce ne fut plus là le caractère général du *plain-chant*, dégénéré le plus souvent en une psalmodie toujours monotone, et quelquefois ridicule, sur une langue telle que la latine, beaucoup moins harmonieuse et accentuée que la langue grecque.

Malgré ces pertes si grandes, si essentielles, le *plain-chant*, conservé d'ailleurs par les prêtres dans son caractère primitif, ainsi que tout ce

qui est extérieur et cérémonie dans leur église, offre encore aux connoisseurs de précieux fragments de l'ancienne mélodie et de ses divers modes, autant qu'elle peut se faire sentir sans mesure et sans rhythme, et dans le seul genre diatonique, qu'on peut dire n'être dans sa pureté que le *plain-chant* : les divers modes y conservent leurs deux distinctions principales ; l'une par la différence des fondamentales ou toniques, et l'autre par la différente position des deux semi-tons, selon le degré du système diatonique naturel où se trouve la fondamentale, et selon que le mode authentique ou plagal représente les deux tétracordes conjoints ou disjoints. ( Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDES, TONS DE L'ÉGLISE. )

Ces modes, tels qu'ils nous ont été transmis dans les anciens chants ecclésiastiques, y conservent une beauté de caractère et une variété d'affections bien sensibles aux connoisseurs non prévenus, et qui ont conservé quelque jugement d'oreille pour les systêmes mélodieux établis sur des principes différents des nôtres : mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule et de plus plat que ces *plains-chants* accommodés à la moderne, pretintaillés des ornements de notre musique, et modulés sur les cordes de nos modes ; comme si l'on pouvoit jamais marier notre systême harmonique avec celui des modes anciens, qui est établi sur des principes tous différents ! On doit savoir gré aux évêques, prévôts,

et chantres, qui s'opposent à ce barbare mélange, et desirer, pour le progrès et la perfection d'un art qui n'est pas à beaucoup près au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux restes de l'antiquité soient fidèlement transmis à ceux qui auront assez de talent et d'autorité pour en enrichir le système moderne. Loin qu'on doive porter notre musique dans le *plain-chant*, je suis persuadé qu'on gagneroit à transporter le *plain-chant* dans notre musique; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et sur-tout être exempt de préjugés.

Le *plain-chant* ne se note que sur quatre lignes, et l'on n'y emploie que deux clefs, savoir la clef d'*ut* et la clef de *fa*; qu'une seule transposition, savoir un bémol; et que deux figures de notes, savoir la longue ou carrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, et la bréve qui est en losange.

Ambroise, archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *plain-chant;* c'est-à-dire qu'il donna le premier une forme et des régles au chant ecclésiastique pour l'approprier mieux à son objet, et le garantir de la barbarie et du dépérissement où tomboit de son temps la musique. Grégoire, pape, le perfectionna, et lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome et dans les autres églises où se pratique le chant romain. L'église gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine et presque par force le chant grégorien. L'extrait suivant

d'un ouvrage du temps même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *plain-chant*, qui s'est renouvelée de nos jours sur la musique, mais qui n'a pas eu la même issue. Dieu fasse paix au grand Charlemagne !

« Le très pieux roi Charles étant retourné cé-
« lébrer la pâque à Rome avec le seigneur apos-
« tolique, il s'émut durant les fêtes une que-
« relle entre les chantres romains et les chantres
« françois. Les françois prétendoient chanter
« mieux et plus agréablement que les romains ; les
« romains, se disant les plus savants dans le chant
« ecclésiastique, qu'ils avoient appris du pape
« saint Grégoire, accusoient les françois de cor-
« rompre, écorcher et défigurer le vrai chant.
« La dispute ayant été portée devant le seigneur
« roi, les françois, qui se tenoient forts de son
« appui, insultoient aux chantres romains ; les
« romains, fiers de leur grand savoir, et com-
« parant la doctrine de saint Grégoire à la rusti-
« cité des autres, les traitoient d'ignorants, de
« rustres, de sots, et de grosses bêtes : comme
« cette altercation ne finissoit point, le très pieux
« roi Charles dit à ses chantres : Déclarez-nous
« quelle est l'eau la plus pure et la meilleure,
« celle qu'on prend à la source vive d'une fon-
« taine, ou celle des rigoles qui n'en découlent
« que de bien loin ? ils dirent tous que l'eau de
« la source étoit la plus pure, et celle des rigoles
« d'autant plus altérée et sale qu'elle venoit de

« plus loin. Remontez donc, reprit le seigneur « roi Charles, à la fontaine de saint Grégoire dont « vous avez évidemment corrompu le chant. En- « suite le seigneur roi demanda au pape Adrien « des chantres pour corriger le chant françois, et « le pape lui donna Théodore et Benoît, deux « chantres très savants et instruits par saint Gré- « goire même ; il lui donna aussi des anti- « phoniers de saint Grégoire qu'il avoit notés « lui-même en note romaine. De ces deux chan- « tres le seigneur roi Charles, de retour en France, « en envoya un à Metz, et l'autre à Soissons, or- « donnant à tous les maîtres de chant des villes « de France de leur donner à corriger les anti- « phoniers, et d'apprendre d'eux à chanter. Ainsi « furent corrigés les antiphoniers françois, que « chacun avoit altérés par des additions et re- « tranchements à sa mode, et tous les chantres « de France apprirent le chant romain, qu'ils « appellent maintenant chant françois, mais « quant aux sons tremblants, flattés, battus, « coupés dans le chant, les François ne purent « jamais bien les rendre, faisant plutôt des che- « vrottements que des roulements, à cause de la « rudesse naturelle et barbare de leur gosier. Du « reste la principale école de chant demeura tou- « jours à Metz ; et autant le chant romain sur- « passe celui de Metz, autant le chant de Metz « surpasse celui des autres écoles françoises. Les « chantres romains apprirent de même aux chan- « tres françois à s'accompagner des instruments ;

« et le seigneur roi Charles, ayant derechef amené « avec soi en France des maîtres de grammaire « et de calcul, ordonna qu'on établît par-tout « l'étude des lettres; car avant ledit seigneur roi « l'on n'avoit en France aucune connoissance « des arts libéraux. »

Ce passage est si curieux que les lecteurs me sauront gré sans doute d'en transcrire ici l'original.

Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ pascha cum domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos paschæ inter cantores Romanorum et Gallorum: dicebant se Galli meliùs cantare et pulchriùs quàm Romani; dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à sancto Gregorio papâ; Gallos corruptè cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante domnum regem Carolum pervenit. Galli verò, propter securitatem domini regis Caroli, valdè exprobrabant cantoribus romanis; Romani verò, propter autoritatem magnæ doctrinæ, eos stultos, rusticos, et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum: et cùm altercatio de neutrâ parte finiret, ait domnus piissimus rex Carolus ad suos cantores: Dicite palàm quis purior est et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes? responderunt omnes unâ voce fontem, velut caput et originem, puriorem esse, rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte recesserint, tantò turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos; et ait domnus rex Carolus: Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit domnus rex Carolus ab Adriano papâ cantores qui Franciam corrigerent de cantu: at ille dedit ei Theodorum et Benedictum, doc-

tissimos cantores qui a sancto Gregorio eruditi fuerant; tribuitque antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ romanâ : domnus verò rex Carolus, revertens in Franciam, misit unum cantorem in Metis civitate, alterùm in Suessonis civitate, præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ magistros scholæ antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis discere cantare. Correcti sunt ergo antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et omnes Franciæ cantores didicerunt notam romanam, quam nunc vocant notam franciscam; excepto quòd tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem magisterium cantandi in Metis remansit; quantùmque magisterium romanum superat Metense in arte cantandi, tantò superat Metensis cantilena cæteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt romani cantores supradictos cantores Francorum in arte organandi; et domnus rex Carolus iterum a Româ artis grammaticæ et computatoriæ magistros secum adduxit in Franciam, et ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim domnum regem Carolum in Galliâ nullum studium fuerat liberalium artium. Vide Annal. et Hist. Francor. ab an. 708. ad an. 990. Scriptores coætaneos. impr. Francofurti 1594, sub vitâ Caroli Magni.

PLAINTE, *s. f.* ( Voyez ACCENT. )

PLEIN-CHANT. ( Voyez PLAIN-CHANT. )

PLEIN-JEU, se dit du jeu de l'orgue lorsqu'on a mis tous les registres, et aussi lorsqu'on remplit toute l'harmonie; il se dit encore des instruments d'archet lorsqu'on en tire tout le son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE, *s. f. plica*, sorte de ligature dans nos

anciennes musiques. La *plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis*, dit Muris) : elle se faisoit en passant d'un son à un autre, depuis le semi-ton jusqu'à la quinte, soit en montant, soit en descendant ; et il y en avoit de quatre sortes : 1. la *plique* longue ascendante est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand ; 2. la *plique* longue descendante a deux traits descendants, dont celui de la droite est le plus grand ; 3. la *plique* brève ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite ; 4. et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite.

POINCT OU POINT, *s. m.* Ce mot en musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles musiques six sortes de *points*; savoir, *point* de perfection, *point* d'imperfection, *point* d'accroissement, *point* de division, *point* de translation, et *point* d'altération.

I. le *point* de perfection appartient à la division ternaire; il rend parfaite toute note suivie d'une autre note moindre de la moitié par sa figure ; alors, par la force du *point* intermédiaire la note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *point* d'imperfection placé à la gauche de la longue diminue sa valeur, quelquefois d'une ronde ou semi-brève, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une ronde entre la

longue et le *point;* dans le second, on met deux rondes à la droite de la longue.

III. Le *point* d'accroissement appartient à la division binaire, et, entre deux notes égales, il fait valoir celle qui précède le double de celle qui suit.

IV. Le *point* de division se met avant une semi-bréve suivie d'une bréve dans le temps parfait : il ôte un temps à cette bréve, et fait qu'elle ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois.

V. Si une ronde entre deux *points* se trouve suivie de deux ou plusieurs bréves en temps imparfait, le second *point* transfère sa signification à la dernière de ces bréves, la rend parfaite, et la fait valoir trois temps : c'est le *point* de translation.

VI. Un point entre deux rondes, placées elles-mêmes entre deux bréves ou carrées dans le temps parfait, ôte un temps à chacune de ces deux bréves; de sorte que chaque bréve ne vaut plus que deux rondes au lieu de trois : c'est le *point* d'altération.

Ce même *point* devant une ronde suivie de deux autres rondes entre deux bréves ou carrées double la valeur de la dernière de ces rondes.

Comme ces anciennes divisions du temps en parfait et imparfait ne sont plus d'usage dans la musique, toutes ces significations du *point*, qui, à dire vrai, sont fort embrouillées, se sont abolies depuis long-temps.

Aujourd'hui le *point*, pris comme valeur de

note, vaut toujours la moitié de celle qui le précède : ainsi après la ronde, le *point* vaut une blanche, après la blanche une noire, après la noire une croche, etc. Mais cette manière de fixer la valeur du *point* n'est sûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, et cause souvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE OU POINT-DE-REPOS est une espèce de *point* dont j'ai parlé au mot *couronne :* c'est relativement à cette espèce de point qu'on appelle généralement *point-d'orgue* ces sortes de chants, mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, et toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une seule note de basse toujours prolongée. (Voyez CADENZA.)

Quand ce même point surmonté d'une couronne s'écrit sur la dernière note d'un air ou d'un morceau de musique, il s'appelle alors *point final.*

Enfin il y a encore une autre espèce de *points*, appelés *points détachés*, lesquels se placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des notes; on en met presque toujours plusieurs de suite, et cela avertit que les notes ainsi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, secs et détachés.

POINTER, *v. a.* C'est, au moyen du point, rendre alternativement longues et brèves des suites de notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une suite de croches : pour les *pointer* sur la note, on ajoute un point après la pre-

mière, une double-croche sur la seconde, un point après la troisième, puis une double croche, et ainsi de suite; de cette manière elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur se distribue inégalement entre les deux croches, de sorte que la première ou longue en a les trois quarts, et la seconde ou brève l'autre quart. Pour les pointer dans l'exécution, on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seroient notées égales.

Dans la musique italienne toutes les croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *pointées*: mais dans la musique françoise, on ne fait les croches exactement égales que dans la mesure à quatre temps; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit *croches égales*.

POLYCÉPHALE, *adj.* Sorte de nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le nome *polycéphale* fut inventé, selon les uns, par le second Olympe Phrygien, descendant du fils de Marsyas, et, selon d'autres, par Cratès, disciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE ou POLYMNASTIQUE, *adj.* Nome pour les flûtes, inventé, selon les uns, par une femme nommée Polymneste, et selon d'autres, par Polymnestus, fils de Mélès Colophonien.

PONCTUER, *v. a.* C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, et diviser tellement les phrases qu'on sente par

la modulation et par les cadences leurs commencements, leurs chutes, et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

PORT-DE-VOIX, *s. m.* Agrément du chant, lequel se marque par une petite note, appelée en italien *appoggiatura*, et se pratique en montant diatoniquement d'une note à celle qui la suit par un coup de gosier, dont l'effet est marqué dans la *planche* B, *fig.* 13.

PORT-DE-VOIX JETÉ, se fait, lorsque montant diatoniquement d'une note à sa tierce, on appuie la troisième note sur le son de la seconde, pour faire sentir seulement cette troisième note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué *planche* B, *fig.* 13.

PORTÉE, *s. f.* La *portée* ou ligne de musique est composée de cinq lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses positions des notes en marquent les intervalles ou degrés. La *portée* du plain-chant n'a que quatre lignes: elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un degré conjoint d'une ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les degrés en plaçant aussi des notes dans les intervalles, la *portée* de huit lignes, réduites à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq lignes dans la musique, et de quatre dans le plain-chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles, quand cela est

nécessaire et que les notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *portée*. Cette étendue, dans une *portée* de musique, est en tout d'onze notes formant dix degrés diatoniques, et, dans le plain-chant, de neuf notes formant huit degrés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.)

POSITION, *s. f.* Lieu de la portée où est placée une note pour fixer le degré d'élévation du son qu'elle représente.

Les notes n'ont, par rapport aux lignes, que deux différentes *positions;* savoir, sur une ligne ou dans un espace, et ces *positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement: c'est ensuite le lieu qu'occupe la ligne même ou l'espace dans la portée et par rapport à la clef qui détermine la véritable *position* de la note dans un clavier général.

On appelle aussi *position* dans la mesure le temps qui se marque en frappant, en baissant, ou posant la main, et qu'on nomme plus communément le *frappé*. (Voyez THÉSIS.)

Enfin l'on appelle *position*, dans le jeu des instruments à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le ton dans lequel on veut jouer: quand on a la main tout au haut du manche contre le sillet, en sorte que l'index pose à un ton de la corde-à-jour, c'est la *position* naturelle; quand on démanche, on compte les *positions* par les degrés diatoniques dont la main s'éloigne du sillet.

PRÉLUDE, *s. m.* Morceau de symphonie qui sert

d'introduction et de préparation à une pièce de musique : ainsi les ouvertures d'opéra sont des *préludes;* comme aussi les ritournelles, qui sont assez souvent au commencement des scènes ou monologues.

*Prélude* est encore un trait de chant qui passe par les principales cordes du ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'instrument est d'accord, etc. (Voyez l'article suivant.)

PRÉLUDER, *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument avant de commencer une pièce de musique.

Mais sur l'orgue et sur le clavecin l'art de *préluder* est plus considérable, c'est composer et jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessein, en fugue, en imitation, en modulation, et en harmonie : c'est sur-tout en *préludant* que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs. C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur, ni de bien posséder son clavier, ni d'avoir la main bonne et bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie et de cet esprit inventif qui font trouver et traiter sur-le-champ les sujets les plus favorables à l'harmonie et les

plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand art de *préluder* que brillent en France les excellents organistes, tels que sont maintenant les sieurs Calvière et Daquin, surpassés toutefois l'un et l'autre par M. le prince d'Ardore, ambassadeur de Naples, lequel pour la vivacité de l'invention et la force de l'exécution efface les plus illustres artistes, et fait à Paris l'admiration des connoisseurs.

PRÉPARATION, *s. f.* Acte de préparer la dissonance. (Voyez PRÉPARER.)

PRÉPARER, *v. a.* *Préparer* la dissonance, c'est la traiter dans l'harmonie de manière qu'à la faveur de ce qui précède elle soit moins dure à l'oreille qu'elle ne seroit sans cette précaution : selon cette définition toute dissonance veut être préparée. Mais lorsque pour *préparer* une dissonance, on exige que le son qui la forme ait fait consonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une seule dissonance qui se *prépare*, savoir, la septième : encore cette préparation n'est-elle point nécessaire dans l'accord sensible, parcequ'alors la dissonance étant caractéristique et dans l'accord et dans le mode, est suffisamment annoncée, que l'oreille s'y attend, la reconnoît, et ne se trompe ni sur l'accord ni sur son progrès naturel : mais lorsque la septième se fait entendre sur un son fondamental qui n'est pas essentiel au mode, on doit la *préparer*, pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'é-

gare; et, comme cet accord de septième se renverse et se combine de plusieurs manières, de là naissent aussi diverses manières apparentes de *préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut considérer trois choses dans la pratique des dissonances; savoir, l'accord qui précède la dissonance, celui où elle se trouve, et celui qui la suit. La préparation ne regarde que les deux premiers; pour le troisième, voyez SAUVER.

Quand on veut *préparer* régulièrement une dissonance, il faut choisir pour arriver à son accord une telle marche de basse-fondamentale, que le son qui forme la dissonance soit un prolongement dans le temps fort d'une consonnance frappée sur le temps foible dans l'accord précédent; c'est ce qu'on appelle *syncoper*. (Voyez SYNCOPE.)

De cette préparation résulte deux avantages: savoir, 1. qu'il y a nécessairement liaison harmonique entre les deux accords, puisque la dissonance elle-même forme cette liaison; et 2. que cette dissonance, n'étant que le prolongement d'un son consonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille qu'elle ne le seroit sur un son nouvellement frappé: or c'est là tout ce qu'on cherche dans la préparation. (Voyez CADENCE, DISSONANCE, HARMONIE.)

On voit, par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune partie destinée spécialement à *préparer* la dissonance que celle même qui la fait enten-

dre : de sorte que si le dessus sonne la dissonance, c'est à lui de syncoper; mais, si la dissonance est à la basse, il faut que la basse syncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très simple, les maîtres de composition ont furieusement embrouillé tout cela.

Il y a des dissonances qui ne se *préparent* jamais; telle est la sixte-ajoutée : d'autres qui se *préparent* fort rarement; telle est la septième-diminuée.

PRESTO, *adv*. Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de musique, indique le plus prompt et le plus animé des cinq principaux mouvements établis dans la musique italienne. *Presto* signifie *vite*. Quelquefois on marque un mouvement encore plus pressé par le superlatif *prestissimo*.

PRIMA INTENZIONE. Mot technique italien, qui n'a point de correspondant en françois, et qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la musique françoise. Un air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé tout d'un coup tout entier et avec toutes ses parties dans l'esprit du compositeur, comme Pallas sortit tout armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font pour ainsi dire qu'une seule, et n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre; ils sont semblables à ces périodes de Cicéron, lon-

gues, mais éloquentes, dont le sens, suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, et qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'auteur. Il y a dans les arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, et dont tous les raisonnements, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement, mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à-la-fois, puisque le premier sans le dernier n'auroit eu aucun sens: telle est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du métier à bas, qu'on peut regarder, dit le philosophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un seul et unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, et ne se conçoivent que par les génies capables de les produire; l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté: et, dans la musique, les morceaux *di prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces ravissements, ces élans de l'ame qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes; on les sent, on les devine à l'instant, les connoisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux sublimes faites passer un de ces airs décousus, dont toutes les phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne sont qu'une même phrase promenée en différents

tons, et dont l'accompagnement n'est qu'un remplissage fait après coup; avec quelque goût que ce dernier morceau soit composé, si le souvenir de l'autre vous laisse quelque attention à lui donner, ce ne sera que pour en être glacés, transis, impatientés: après un air *di prima intenzione*, toute autre musique est sans effet.

PRISE. *Lepsis.* Une des parties de l'ancienne mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

PROGRESSION, *s. f.* Proportion continue prolongée au-delà de trois termes. (Voyez PROPORTION.) Les suites d'intervalles égaux sont toutes en *progressions*, et c'est en identifiant les termes voisins de différentes *progressions* qu'on parvient à compléter l'échelle diatonique et chromatique au moyen du tempérament. (Voy. TEMPÉRAMENT.)

PROLATION, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une manière de déterminer la valeur des notes semi-brèves sur celle de la brève, ou des minimes sur celle de la semi-brève: cette *prolation* se marquoit après la clef, et quelquefois après le signe du mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, selon les régles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *prolation* en parfaite et imparfaite, et l'une et l'autre en majeure et mineure, de même que pour le mode.

La *prolation* parfaite étoit pour la mesure ter-

naire, et se marquoit par un point dans le cercle, quand elle étoit majeure, c'est-à-dire quand elle indiquoit le rapport de la bréve à la semi-bréve; ou par un point dans un demi-cercle, quand elle étoit mineure, c'est-à-dire quand elle indiquoit le rapport de la semi-bréve à la minime. (Voyez *pl.* B, *fig.* 9 et 11.)

La *prolation* imparfaite étoit pour la mesure binaire, et se marquoit, comme le temps, par un simple cercle, quand elle étoit majeure, ou par un demi-cercle, quand elle étoit mineure; *même pl.*, *fig.* 10 et 12.

Depuis on ajouta quelques autres signes à la *prolation* parfaite; outre le cercle et le demi-cercle on se servit du chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois rondes ou semi-bréves, pour celle de la bréve ou carrée; et du chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois minimes ou blanches, pour la ronde ou semi-bréve.

Aujourd'hui toutes les *prolations* sont abolies; la division sous-double l'a emporté sur la sous-ternaire, et il faut avoir recours à des exceptions et à des signes particuliers pour exprimer le partage d'une note quelconque en trois autres notes égales. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

On lit dans le Dictionnaire de l'académie que *prolation* signifie *roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là.

PROLOGUE, *s. m.* Sorte de petit opéra qui précède le grand, l'annonce, et lui sert d'introduc-

tion. Comme le sujet des *prologues* est ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique, et plein de louanges, la musique en doit être brillante, harmonieuse, et plus imposante que tendre et pathétique. On ne doit point épuiser sur le *prologue* les grands mouvements qu'on veut exciter dans la pièce, et il faut que le musicien, sans être maussade et plat dans le début, sache pourtant s'y ménager de manière à se montrer encore intéressant et neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'est ni sentie ni rendue par la plupart des compositeurs; mais elle est pourtant nécessaire quoique difficile. Le mieux seroit de n'en avoir pas besoin, et de supprimer tout-à-fait les *prologues*, qui ne font guère qu'ennuyer et impatienter les spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la pièce, en usant d'avance les moyens de plaire et d'intéresser. Aussi les opéra françois sont-ils les seuls où l'on ait conservé des *prologues;* encore ne les y souffre-t-on, que parcequ'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins.

Proportion, *s. f.* Égalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *proportions;* savoir, la *proportion* arithmétique, la géométrique, l'harmonique, et la contre-harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *proportions* pour entendre les calculs dont les auteurs ont chargé la théorie de la musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d*; si la différence du premier terme *a* au second *b*

est égale à la différence du troisième *c* au quatrième *d*, ces quatre termes sont en *proportion* arithmétique: tels sont, par exemple, les nombres suivants, 2. 4 : 8. 10.

Que si, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la manière de contenir ou d'être contenus; si, par exemple, le premier *a* est au second *b* comme le troisième *c* est au quatrième *d*, la *proportion* est géométrique : telle est celle que forment ces quatre nombres 2 : 4 : : 8 : 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2; et l'excès dont le troisième 8 est surpassé par le quatrième 10 est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *proportion* arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4, et le troisième terme 8 est aussi la moitié du quatrième 16. Ces quatre termes sont donc en *proportion* géométrique.

Une *proportion*, soit arithmétique, soit géométrique, est dite inverse ou réciproque, lorsqu'après avoir comparé le premier terme au second, l'on compare, non le troisième au quatrième, comme dans la *proportion* directe, mais à rebours le quatrième au troisième, et que les rapports ainsi pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres 2. 4 : 8. 6, sont en *proportion* arithmétique réciproque; et ces quatre 2 : 4 : : 6 : 3, sont en *proportion* géométrique réciproque.

Lorsque, dans une *proportion* directe, le se-

cond terme, ou le conséquent du premier rapport, est égal au premier terme, ou à l'antécédent du second rapport, ces deux termes étant égaux, sont pris pour le même, et ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux : ainsi, dans cette *proportion* arithmétique 2. 4 : 4. 6, au lieu d'écrire deux fois le nombre 4, on ne l'écrit qu'une fois, et la *proportion* se pose ainsi, ÷ 2. 4. 6.

De même, dans cette *proportion* géométrique 2 : 4 : : 4 : 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette manière, ∺ 2 : 4 : 8.

Lorsque le conséquent du premier rapport sert ainsi d'antécédent au second rapport, et que la *proportion* se pose avec trois termes, cette *proportion* s'appelle continue, parcequ'il n'y a plus entre les deux rapports qui la forment l'interruption qui s'y trouve quand on la pose en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2. 4. 6, sont donc en *proportion* arithmétique continue; et ces trois-ci, ∺ 2 : 4 : 8, sont en *proportion* géométrique continue.

Lorsqu'une *proportion* continue se prolonge, c'est-à-dire lorsqu'elle a plus de trois termes ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *progression*.

Ainsi ces quatre termes 2, 4, 6, 8, forment une progression arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes 2, 4, 8, 16, forment une

progrèssion géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou, en général, en le multipliant par le quotient du second terme divisé par le le premier, lequel quotient s'appelle l'*exposant* du rapport ou de la progression.

Lorsque trois termes sont tels que le premier est au troisième comme la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, ces trois termes forment une sorte de *proportion* appelée *harmonique;* tels sont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6: car, comme le premier 3 est la moitié du troisième 6, de même l'excès 1 du second sur le premier est la moïtié de l'excès 2 du troisième sur le second.

Enfin, lorsque trois termes sont tels que la différence du premier au second est à la différence du second au troisième, non comme le premier est au troisième, ainsi que dans la *proportion* harmonique, mais au contraire comme le troisième est au premier; alors ces trois termes forment entre eux une sorte de *proportion* appelée *proportion contre-harmonique:* ainsi ces trois nombres 3, 5, 6, sont en *proportion* contre-harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois cordes sonnant ensemble l'accord parfait tierce majeure formoient entre elles la sorte de *proportion* qu'à cause de cela on a nommée harmonique : mais c'est là une pure propriété de nombres qui n'a nulle affinité avec les sons,

ni avec leur effet sur l'organe auditif; ainsi la *proportion* harmonique et la *proportion* contre-harmonique n'appartiennent pas plus à l'art que la *proportion* arithmétique, et la *proportion* géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraites ne sont point des propriétés des sons, et ne pas chercher, à l'exemple des pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différente nature, qui n'ont entre elles que des rapports de convention.

PROPREMENT, *adv*. Chanter ou jouer *proprement*, c'est exécuter la mélodie françoise avec les ornements qui lui conviennent. Cette mélodie n'étant rien par la seule force des sons, et n'ayant par elle-même aucun caractère, n'en prend un que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les maîtres de *goût du chant*, font ce qu'on appelle les agréments du chant françois. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ, *s. f.* Exécution du chant françois avec les ornements qui lui sont propres, et qu'on appelle agrément du chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit, dans la musique ancienne, le son le plus grave de tout le systême, un ton au-dessous de l'hypate-hypaton.

Son nom signifie *surnuméraire, acquise*, ou ajoutée, parceque la corde qui rend ce son-là fut ajoutée au-dessous de tous les tétracordes

pour achever le diapason ou l'octave avec la mèse et le diapason ou la double octave avec la néte-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le système. (Voyez SYSTÊME.)

PROSODIAQUE, *adj.* Le nome *prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, et fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE, *s. f.* Sorte de nome pour les flûtes, et propre aux cantiques que l'on chantoit chez les Grecs à l'entrée des sacrifices. Plutarque attribue l'invention des *prosodies* à Clonas, de Tégée selon les Arcadiens, et de Thébes selon les Béotiens.

PROTESIS, *s. f.* Pause d'un temps long dans la musique ancienne, à la différence du *lemme*, qui étoit la pause d'un temps bref.

PSALMODIER, *v. n.* C'est chez les catholiques chanter ou réciter les psaumes et l'office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le chant et la parole: c'est du chant, parceque la voix est soutenue; c'est de la parole, parcequ'on garde presque toujours le même ton.

PYCNI, PYCNOI. (Voyez ÉPAIS.)

PYTHAGORICIENS, *sub. mas. plur.* Nom d'une des deux sectes dans lesquelles se divisoient les théoriciens dans la musique grecque: elle portoit le nom de Pythagore, son chef, comme l'autre secte portoit le nom d'Aristoxène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *pythagoriciens* fixoient tous les intervalles tant consonnants que dissonants par le calcul

des rapports; les aristoxéniens, au contraire, disoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots, et, sous des dénominations plus simples, les moitiés ou les quarts de *ton* des aristoxéniens, ou ne signifioient rien, ou n'exigeoient pas de calculs moins composés que ceux des limma, des comma, des apotomes fixés par les *pythagoriciens*: en proposant, par exemple, de prendre la moitié d'un *ton*, que proposoit un aristoxénien? rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe; ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire, ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 et 9 : or cette moyenne proportionnelle est la racine carrée de 72, et cette racine carrée est un nombre irrationnel. Il n'y avoit aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié de *ton* que par la géométrie, et cette méthode géométrique n'étoit pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *pythagoriciens*. La simplicité des aristoxéniens n'étoit donc qu'apparente; c'étoit une simplicité semblable à celle du systême de M. de Boisjelou, dont il sera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTÊME.)

## Q.

QUADRUPLE-CROCHE, *s. f.* Note de musique valant le quart d'une croche, ou la moitié d'une double-croche. Il faut soixante-quatre *quadruples-cro-*

*ches* pour une mesure à quatre temps, mais on remplit rarement une mesure et même un temps de cette espèce de notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *quadruple-croche* est presque toujours liée avec d'autres notes de pareille ou de différente valeur, et se figure ainsi ou , elle tire son nom des quatre traits ou crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en musique, de même qu'en prosodie, ne signifie pas le nombre des notes ou des syllabes, mais la durée relative qu'elles doivent avoir. La *quantité* produit le rhythme, comme l'accent produit l'intonation : du rhythme et de l'intonation résulte la mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ, *adj.* On appeloit autrefois B *quarré* ou B *dur*, le signe qu'on appelle aujourd'hui *béquarre*. (Voyez B.)

QUARRÉE OU BRÈVE, *adj. pris substantivement.* Sorte de note faite ainsi , et qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes musiques elle valoit tantôt trois rondes ou semi-brèves, et tantôt deux, selon que la prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *quarrée* vaut toujours deux rondes, mais on l'emploie fort rarement.

QUART-DE SOUPIR, *s. m.* Valeur de silence qui, dans la musique italienne, se figure ainsi ; dans la françoise ainsi et qui marque, comme le

porte son nom, la quatrième partie d'un soupir, c'est-à-dire l'équivalent d'une double-croche. (Voyez SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON, *s. m.* Intervalle introduit dans le genre enharmonique par Aristoxène, et duquel la raison est sourde (Voyez ÉCHELLE, ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons ni dans l'oreille ni dans les calculs harmoniques aucun principe qui nous puisse fournir l'intervalle exact d'un *quart-de-ton;* et quand on considère quelles opérations géométriques sont nécessaires pour le déterminer sur le monocorde, on est bien tenté de soupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné et qu'on n'entonnera peut-être jamais de *quart-de-ton* juste ni par la voix ni sur aucun instrument.

Les musiciens appellent aussi *quart-de-ton* l'intervalle qui, de deux notes à un ton l'une de l'autre, se trouve entre le bémol de la supérieure et le dièse de l'inférieure; intervalle que le tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *quart-de-ton* est de deux espèces; savoir, l'enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui est le complément de deux semi-tons mineurs au *ton* majeur, et l'enharmonique mineur, dans la raison de 125 à 128, qui est le complément des deux mêmes semi-tons mineurs au *ton* mineur.

QUARTE, *s. f.* La troisième des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quarte* est

une consonnance parfaite; son rapport est de 3 à 4; elle est composée de trois degrés diatoniques formés par quatre sons, d'où lui vient le nom de *quarte;* son intervalle est de deux *tons* et demi, savoir, un *ton* majeur, un *ton* mineur, et un semi-ton majeur.

La *quarte* peut s'altérer de deux manières; savoir, en diminuant son intervalle d'un semi-ton, et alors elle s'appelle *quarte-diminuée* ou *fausse-quarte;* ou en augmentant d'un semi-ton ce même intervalle, et alors elle s'appelle *quarte-superflue* ou *triton*, parceque l'intervalle en est de trois tons pleins; il n'est que de deux *tons;* c'est-à-dire d'un *ton* et deux semi-tons dans la *quarte-diminuée;* mais ce dernier intervalle est banni de l'harmonie, et pratiqué seulement dans le chant.

Il y a un accord qui porte le nom de *quarte*, ou *quarte* et *quinte;* quelques uns l'appellent accord de onzième: c'est celui où, sous un accord de septième, on suppose à la basse un cinquième son, une quinte au-dessous du fondamental; car alors ce fondamental fait quinte, et sa septième fait onzième avec le son supposé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre accord s'appelle *quarte-superflue* ou *triton*. C'est un accord sensible dont la dissonance est portée à la basse; car alors la note sensible fait triton sur cette dissonance. (Voyez ACCORD.)

Deux *quartes* justes de suite sont permises en

composition, même par mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoute la sixte; mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, et que la basse-fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par quartes que par quintes; c'étoit ce qu'ils appeloient aussi par un mot latin, plus barbare encore que le françois, *diatesseronare.*

QUATORZIÈME, *s. f.* Réplique ou octave de la septième. Cet intervalle s'appelle *quatorzième*, parcequ'il faut former quatorze sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre.

QUATUOR, *s. m.* C'est le nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre parties récitantes. ( Voyez PARTIES. ) Il n'y a point de vrais *quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *quatuor* les parties soient presque toujours alternatives, parceque dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant et que l'oreille puisse distinguer à-la-fois; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *quatuor.*

QUEUE, *s. f.* On distingue dans les notes la tête et la *queue;* la tête est le corps même de la note, la *queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête et qui monte ou descend indiffé-

remment à travers la portée. Dans le plain-chant la plupart des notes n'ont pas de *queue;* mais dans la musique il n'y a que la ronde qui n'en ait point. Autrefois la bréve ou carrée n'en avoit pas non plus, mais les différentes positions de la *queue* servoient à distinguer les valeurs des autres notes, et sur-tout de la plique. ( Voyez PLIQUE. )

Aujourd'hui la *queue* ajoutée aux notes du plain-chant prolonge leur durée : elle l'abrége, au contraire, dans la musique, puisqu'une blanche ne vaut que la moitié d'une ronde.

QUINQUE, *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *quinque.* L'un et l'autre de ces mots, quoique passés de la langue latine dans la françoise, se prononcent comme en latin.

QUINTE, *s. f.* La seconde des consonnances dans l'ordre de leur génération. La *quinte* est une consonnance parfaite (voyez CONSONNANCE); son rapport est de 2 à 3 : elle est composée de quatre degrés diatoniques, arrivant au cinquième son, d'où lui vient le nom de *quinte :* son intervalle est de trois *tons* et demi; savoir, deux *tons* majeurs, un *ton* mineur, et un semi-ton majeur.

La *quinte* peut s'altérer de deux manières, savoir, en diminuant son intervalle d'un semi-ton, et alors elle s'appelle *fausse-quinte*, et devroit

s'appeler *quinte* diminuée ; ou en augmentant d'un semi-ton le même intervalle, et alors elle s'appelle *quinte-superflue*. De sorte que la *quinte-superflue* a quatre *tons*, et la *fausse-quinte* trois seulement, comme le triton, dont elle ne diffère dans nos systêmes que par le nombre des degrés. ( Voyez FAUSSE-QUINTE. )

Il y a deux accords qui portent le nom de *quinte;* savoir, l'accord de *quinte* et *sixte*, qu'on appelle aussi *grande-sixte* ou *sixte-ajoutée*, et l'accord de *quinte-superflue*.

Le premier de ces deux accords se considère en deux manières; savoir, comme un renversement de l'accord de septième, la tierce du son fondamental étant portée au grave; c'est l'accord de *grande-sixte* ( voyez SIXTE ); ou bien comme un accord direct dont le son fondamental est au grave, et c'est alors l'accord de *sixte-ajoutée*. ( Voyez DOUBLE-EMPLOI. )

Le second se considère aussi de deux manières, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'harmonie françoise la *quinte-superflue* est l'accord dominant en mode mineur, au-dessous duquel on fait entendre la médiante qui fait *quinte-superflue* avec la note sensible. Dans l'harmonie italienne, la *quinte-superflue* ne se pratique que sur la tonique en mode majeur, lorsque, par accident, sa *quinte* est diésée, faisant alors tierce majeure sur la médiante, et par conséquent *quinte-superflue* sur la tonique. Le principe de cet accord, qui paroît sortir du mode, se trou-

vera dans l'exposition du système de M. Tartini. (Voyez SYSTÊME.)

Il est défendu en composition de faire deux *quintes* de suite par mouvement semblable entre les mêmes parties; cela choqueroit l'oreille en formant une double modulation.

M. Rameau prétend rendre raison de cette régle par le défaut de liaison entre les accords : il se trompe. Premièrement on peut former ces deux *quintes* et conserver la liaison harmonique. Secondement, avec cette liaison, les deux *quintes* sont encore mauvaises. Troisièmement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la régle aux tierces majeures; ce qui n'est pas et ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypothèses de contrarier le jugement de l'oreille, mais seulement d'en rendre raison.

*Quinte-fausse*, est une *quinte* réputée juste dans l'harmonie, mais qui, par la force de la modulation, se trouve affoiblie d'un semi-ton; telle est ordinairement la *quinte* de l'accord de septième sur la seconde note du ton en mode majeur.

La *fausse-quinte* est une dissonance qu'il faut sauver; mais la *quinte-fausse* peut passer pour consonnance et être traitée comme telle quand on compose à quatre parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

QUINTE, est aussi le nom qu'on donne en France à cette partie instrumentale de remplis-

sage qu'en Italie on appelle *viola*. Le nom de cette partie a passé à l'instrument qui la joue.

QUINTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens musiciens, une manière de procéder dans le déchant ou contre-point plutôt par *quintes* que par quartes; c'est ce qu'ils appeloient aussi dans leur latin *diapentissare*. Muris s'étend fort au long sur les règles convenables pour *quinter* ou quarter à propos.

QUINZIÈME, *s. f.* Intervalle de deux octaves. (Voyez DOUBLE-OCTAVE.)

## R.

RANZ-DES-VACHES. Air célèbre parmi les Suisses, et que leurs jeunes bouviers jouent sur la cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'air noté, *pl.* N, voyez aussi l'article MUSIQUE, où il est fait mention des étranges effets de cet air.

RAVALEMENT. Le clavier ou système à *ravalement* est celui qui, au lieu de se borner à quatre octaves, comme le clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une quinte au-dessous de l'*ut* d'en-bas, une quarte au-dessus de l'*ut* d'en-haut, et embrassant ainsi cinq octaves entre deux *fa*. Le mot *ravalement* vient des facteurs d'orgue et de clavecin, et il n'y a guère que ces instruments sur lesquels on puisse embrasser cinq octaves. Les instruments aigus passent même rarement

l'*ut* d'en-haut sans jouer faux, et l'accord des basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en-bas.

RÉ. Syllabe par laquelle on solfie la seconde note de la gamme. Cette note, au naturel, s'exprime par la lettre D. (Voyez D. et GAMME.)

RECHERCHE, *s. f.* Espèce de prélude ou de fantaisie sur l'orgue ou sur le clavecin, dans laquelle le musicien affecte de rechercher et de rassembler les principaux traits d'harmonie et de chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un concert; cela se fait ordinairement sur-le-champ, sans préparation, et demande par conséquent beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *recherches*, ou *cadences*, ces *arbitrii* ou points-d'orgue que le chanteur se donne la liberté de faire sur certaines notes de sa partie, suspendant la mesure, parcourant les diverses cordes du mode, et même en sortant quelquefois selon les idées de son génie et les routes de son gosier, tandis que tout l'accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

RÉCIT, *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à voix seule : on dit, un *récit* de basse, un *récit* de haute-contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux instruments; on dit un *récit* de violon, de flûte, de hautbois. En un mot *réciter* c'est chanter ou jouer seul une partie quelconque, par opposition au chœur et à la

symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même partie à l'unisson.

On peut encore appeler *récit* la partie où règne le sujet principal, et dont toutes les autres ne sont que l'accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'académie françoise, *Les récits ne sont point assujettis à la mesure comme les airs*. Un *récit* est souvent un air, et par conséquent mesuré. L'académie auroit-elle confondu le *récit* avec le *récitatif*?

RÉCITANT, *partic.* Partie *récitante* est celle qui se chante par une seule voix, ou se joue par un seul instrument, par opposition aux parties de symphonie et de chœur qui sont exécutées à l'unisson par plusieurs concertants. (Voyez RÉCIT.)

RÉCITATION, *s. f.* Action de réciter la musique. (Voyez RÉCITER.)

RÉCITATIF, *s. m.* Discours récité d'un ton musical et harmonieux. C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur. Ce chant est nommé *récitatif*, parcequ'il s'applique à la narration, au récit, et qu'on s'en sert dans le dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionnaire de l'académie que le *récitatif* doit être débité: il y a des *récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être soutenus.

La perfection du *récitatif* dépend beaucoup du caractère de la langue; plus la langue est accentuée et mélodieuse, plus le *récitatif* est naturel et approche du vrai discours: il n'est que l'accent noté dans une langue vraiment musicale; mais, dans une langue pesante, sourde et sans accent, le *récitatif* n'est que du chant, des cris, de la psalmodie; on n'y reconnoît plus la parole: ainsi le meilleur *récitatif* est celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me semble, le seul vrai principe tiré de la nature de la chose sur lequel on doive se fonder pour juger du *récitatif*, et comparer celui d'une langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la poésie étoit en *récitatif*, parceque, la langue étant mélodieuse, il suffisoit d'y ajouter la cadence du mètre et la récitation soutenue, pour rendre cette récitation tout-à-fait musicale; d'où vient que ceux qui versifioient appeloient cela *chanter:* cet usage, passé ridiculement dans les autres langues, fait dire encore aux poëtes, *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne sauroit faire à-la-fois l'un et l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *récitatif* nécessaire. La musique domine trop dans nos airs, la poésie y est presque oubliée. Nos drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un opéra qui ne seroit qu'une suite d'airs ennuieroit presque

autant qu'un seul air de la même étendue. Il faut couper et séparer les chants par de la parole ; mais il faut que cette parole soit modifiée par la musique. Les idées doivent changer, mais la langue doit rester la même. Cette langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une pièce, seroit vouloir parler moitié françois, moitié allemand. Le passage du discours au chant, et réciproquement, est trop disparate ; il choque à-la-fois l'oreille et la vraisemblance : deux interlocuteurs doivent parler ou chanter ; ils ne sauroient faire alternativement l'un et l'autre. Or le *récitatif* est le moyen d'union du chant et de la parole ; c'est lui qui sépare et distingue les airs, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède, et la dispose à goûter celui qui suit : enfin c'est à l'aide du *récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le drame ; peut se rendre sans sortir de la langue donnée, et sans déplacer l'éloquence des airs.

On ne mesure point le *récitatif* en chantant ; cette mesure, qui caractérise les airs, gâteroit la déclamation récitative : c'est l'accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des sons, de même que leur élévation ou leur abaissement. Le compositeur, en notant le *récitatif* sur quelque mesure déterminée, n'a en vue que de fixer la correspondance de la basse-continue et du chant, et d'indiquer à-peu-près comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer et scander les

vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur *récitatif* que de la mesure à quatre temps; mais les François entremêlent le leur de toutes sortes de mesures.

Ces derniers arment aussi la clef de toutes sortes de transpositions, tant pour le *récitatif* que pour les airs: ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *récitatif* au naturel: la quantité de modulations dont ils le chargent, et la promptitude des transitions faisant que la transposition convenable à un ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les accidents sur les mêmes notes, et rendroit le *récitatif* presque impossible à suivre, et très difficile à noter.

En effet c'est dans le *récitatif* qu'on doit faire usage des transitions harmoniques les plus recherchées, et des plus savantes modulations. Les airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une image, renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent guère au compositeur de s'éloigner du ton principal; et, s'il vouloit moduler beaucoup dans un si court espace, il n'offriroit que des phrases étranglées, entassées, et qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni chant; défaut très ordinaire dans la musique françoise, et même dans l'allemande.

Mais dans le *récitatif*, où les expressions, les sentiments, les idées varient à chaque instant, on doit employer des modulations également variées, qui puissent représenter, par leurs

contextures, les successions exprimées par le discours du récitant. Les inflexions de la voix parlante ne sont pas bornées aux intervalles musicaux; elles sont infinies et impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le musicien, pour suivre la *parole*, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible; et afin de porter dans l'esprit des auditeurs l'idée des intervalles et des accents qu'il ne peut exprimer en notes, il a recours à des transitions qui les supposent: si, par exemple, l'intervalle du semi-ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne les notera pas, il ne sauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage enharmonique. Une marche de basse suffit souvent pour changer toutes les idées, et donner au *récitatif* l'accent et l'inflexion que l'acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'auditeur soit attentif au *récitatif*, et non pas à la basse, qui doit faire son effet sans être écoutée, il suit de là que la basse doit rester sur la même note autant qu'il est possible; car c'est au moment qu'elle change de note et frappe une autre corde qu'elle se fait écouter. Ces moments, étant rares et bien choisis, n'usent point les grands effets; ils distraient moins fréquemment le spectateur, et le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *récitatif* que ces basses

perpétuellement sautillantes, qui courent de croche en croche après la succession harmonique, et font, sous la mélodie de la voix, une autre manière de mélodie fort plate et fort ennuyeuse. Le compositeur doit savoir prolonger et varier ses accords sur la même note de basse, et n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *récitatif*, devenant plus vive, reçoit plus d'effet par ce changement de basse, et empêche l'auditeur de le remarquer.

Le *récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du drame, à séparer et faire valoir les airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit; mais quelque éloquent que soit le dialogue, quelque énergique et savant que puisse être le *récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet, parceque ce n'est point dans le *récitatif* qu'agit le charme de la musique, et que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'opéra. Or c'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs scènes, abusent du *récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuie, parcequ'il dure trop, et que ce n'est pas pour entendre du *récitatif* que l'on va à l'opéra. Démosthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'ensuivroit pas de là que Démosthène fût un orateur ennuyeux. Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *récitatif* mauvais, le disent bien gratuitement, puisqu'au contraire

il n'y a point de partie dans la musique dont les connoisseurs fassent tant de cas et sur laquelle ils soient aussi difficiles; il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illustres artistes; et le célèbre *Porpora* ne s'est immortalisé que par-là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *récitatif* la même énergie d'expression que dans les airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; et quand elle s'y trouve elle y fait plus d'effet que dans les airs mêmes. Il y a peu de bons opéra où quelque grand morceau de *récitatif* n'excite l'admiration des connoisseurs, et l'intérêt dans tout le spectacle; l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la manière de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu, en 1714, à l'opéra d'Ancône, un morceau de *récitatif* d'une seule ligne, et sans autre accompagnement que la basse, faire un effet prodigieux, non seulement sur les professeurs de l'art, mais sur tous les spectateurs. « C'étoit, dit-il, au commence-
« ment du troisième acte. A chaque représenta-
« tion un silence profond dans tout le spectacle
« annonçoit les approches de ce terrible mor-
« ceau; on voyoit les visages pâlir, on se sentoit
« frissonner, et l'on se regardoit l'un l'autre avec
« une sorte d'effroi: car ce n'étoient ni des pleurs,
« ni des plaintes; c'étoit un certain sentiment

« de rigueur âpre et dédaigneuse qui troubloit « l'ame, serroit le cœur, et glaçoit le sang. » Il faut transcrire le passage original: ces effets sont si peu connus sur nos théâtres que notre langue est peu exercée à les exprimer.

L'anno quatordecimo del secolo presente nel dramma che si rapresentava in Ancona, v'era su'l principio dell' atto terzo una riga di recitativo non accompagnato da altri stromenti che dal basso; per cui, tanto in noi professori, quanto negli ascoltanti, si destava una tale e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro, per la evidente mutazione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno), ma di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'uditorio tutto si apparecchiava a goderne l'effetto.

Récitatif accompagné est celui auquel, outre la basse-continue, on ajoute un accompagnement de violons. Cet accompagnement, qui ne peut guère être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues notes soutenues sur des mesures entières; et l'on écrit pour cela sur toutes les parties de symphonie le mot *sostenuto* , principalement à la basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs et détachés à chaque changement de note, comme dans le *récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer et soutenir les sons selon toute la valeur des notes. Quand l'accompagnement est mesuré,

cela force de mesurer aussi le *récitatif*, lequel alors suit et accompagne en quelque sorte l'accompagnement.

RÉCITATIF MESURÉ. Ces deux mots sont contradictoires : tout *récitatif* où l'on sent quelque autre mesure que celle des vers n'est plus du *récitatif*. Mais souvent un *récitatif* ordinaire se change tout d'un coup en chant, et prend de la mesure et de la mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les parties *a tempo* ou *a battuta*. Ce contraste, ce changement bien ménagé produit des effets surprenants. Dans le cours d'un *récitatif* débité, une réflexion tendre et plaintive prend l'accent musical et se développe à l'instant par les plus douces inflexions du chant; puis, coupée de la même manière par quelque autre réflexion vive et impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts et mesurés, accompagnés pour l'ordinaire de flûtes et de cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *récitatifs* italiens.

On mesure encore le *récitatif*, lorsque l'accompagnement dont on le charge, étant chantant et mesuré lui-même, oblige le *récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *récitatif* accompagnant l'accompagnement.

RÉCITATIF OBLIGÉ. C'est celui qui, entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie, *oblige* pour ainsi dire le récitant et l'orchestre l'un en-

vers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de récitatif et de mélodie revêtue de tout l'éclat de l'orchestre sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'orchestre parle pour lui; et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disoit lui-même tout ce que la musique fait entendre. Jusqu'ici la musique françoise n'a su faire aucun usage du *récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une scène du *Devin du Village;* et il paroît que le public a trouvé qu'une situation vive ainsi traitée en devenoit plus intéressante. Que ne feroit point le *récitatif obligé* dans des scènes grandes et pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique et badin?

RÉCITER, *v. a.* et *n.* C'est chanter ou jouer seul dans une musique, c'est exécuter un *récit.* (Voyez RÉCIT.)

RÉCLAME, *s. f.* C'est dans le plain-chant la partie du répons que l'on reprend après le verset. (Voyez RÉPONS.)

REDOUBLÉ, *adj.* On appelle *intervalle redoublé* tout intervalle simple porté à son octave: ainsi la treizième, composée d'une sixte et de l'octave, est une *sixte redoublée;* et la quin-

zième, qui est une octave ajoutée à l'octave, est une octave *redoublée :* quand au lieu d'une octave on en ajoute deux, l'intervalle est triplé; quadruplé, quand on ajoute trois octaves. Tout intervalle dont le nom passe sept en nombre, est tout au moins *redoublé.* Pour trouver le simple d'un intervalle *redoublé* quelconque, rejetez sept autant de fois que vous le pourrez, du nom de cet intervalle, et le reste sera le nom de l'intervalle simple : de treize rejetez sept, il reste six; ainsi le treizième est une sixte *redoublée :* de quinze ôtez deux fois sept ou quatorze, il reste un : ainsi la quinzième est un unisson triplé, ou une octave *redoublée.*

Réciproquement, pour *redoubler* un intervalle simple quelconque, ajoutez-y sept, et vous aurez le nom du même intervalle *redoublé.* Pour tripler un intervalle simple, ajoutez-y quatorze, etc. (Voyez INTERVALLE.)

RÉDUCTION, *s. f.* Suite de notes descendant diatoniquement. Ce terme, non plus que son opposé, *déduction,* n'est guère en usage que dans le plain-chant.

REFRAIN. Terminaison de tous les couplets d'une chanson par les mêmes paroles et par le même chant, qui se dit ordinairement deux fois.

RÈGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique, publiée la première fois par le sieur Delaire, en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la basse, l'accord convenable à chaque

degré du ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, et tant en montant qu'en descendant.

On trouve, *pl.* L, *fig.* 6, cette formule chiffrée sur l'octave du mode majeur, et *fig.* 7, sur l'octave du mode mineur.

Pourvu que le ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *règle*, tant que l'auteur sera resté dans l'harmonie simple et naturelle que comporte le mode : s'il sort de cette simplicité par des accords par supposition ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par des chiffres convenables ; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de ton : mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *règle de l'octave*, et cette *règle* doit s'étudier sur la basse-fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *règles* élémentaires de l'harmonie contienne une faute contre ces mêmes *règles;* c'est apprendre de bonne heure aux commençants à transgresser les lois qu'on leur donne: cette faute est dans l'accompagnement de la sixième note, dont l'accord, chiffré d'un 6, pèche contre les régles ; car il ne s'y trouve aucune liaison, et la basse-fondamentale descend diatoniquement d'un accord parfait sur un autre accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *règle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaison en ajou-

tant une septième à l'accord parfait de la dominante; mais alors cette septième, devenue octave sur la note suivante, ne seroit point sauvée, et la basse-fondamentale, descendant diatoniquement sur un accord parfait, après un accord de septième, feroit une marche entièrement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixième note l'accord de petite-sixte, dont la quarte feroit liaison; mais ce seroit fondamentalement un accord de septième avec tierce mineure, où la dissonance ne seroit pas préparée; ce qui est encore contre les régles. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer sixte-quarte sur cette sixième note, et ce seroit alors l'accord parfait de la *seconde*; mais je doute que les musiciens approuvassent un renversement aussi mal entendu que celui-là; renversement que l'oreille n'adopte point, et sur un accord qui éloigne trop l'idée de la modulation principale.

On pourroit changer l'accord de la dominante en lui donnant la sixte-quarte au lieu de la septième, et alors la sixte simple iroit très bien sur la sixième note qui suit; mais la sixte-quarte iroit très mal sur la dominante, à moins qu'elle n'y fût suivie de l'accord parfait ou de la septième; ce qui raméneroit la difficulté. Une *règle* qui sert non seulement dans la pratique, mais de modéle pour la pratique, ne doit point se tirer de ses combinaisons théoriques rejetées par l'oreille; et chaque note, sur-tout la dominante, y

doit porter son accord propre, lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine que nos *règles* sont mauvaises, ou que l'accord de sixte, dont on accompagne la sixième note en montant, est une faute qu'on doit corriger; et que pour accompagner régulièrement cette note comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul accord à lui donner, savoir celui de septième, non une septième fondamentale, qui, ne pouvant de cette marche se sauver que d'une autre septième, seroit une faute, mais une septième renversée d'un accord de sixte-ajoutée sur la tonique. Il est clair que l'accord de la tonique est le seul qu'on puisse insérer régulièrement entre l'accord parfait ou de septième sur la dominante, et le même accord sur la note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'art trouvent cette correction bonne; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront régulière.

RÉGLER LE PAPIER. C'est marquer sur un papier blanc les portées pour y noter la musique. (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RÉGLEUR, *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de musique. (Voyez COPISTE.)

RÉGLURE, *s. f.* Manière dont est réglé le papier. *Cette réglure est trop noire. Il y a plaisir de noter sur une réglure bien nette.* (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RELATION, *s. f.* Rapport qu'ont entre eux les

deux sons qui forment un intervalle, considéré, par le genre de cet intervalle. La *relation* est *juste* quand l'intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est *fausse* quand il est superflu ou diminué. ( Voyez INTERVALLE. )

Parmi les *fausses relations* on ne considère comme telles dans l'harmonie que celles dont les deux sons ne peuvent entrer dans le même mode: ainsi le triton, qui dans la mélodie est une *fausse relation*, n'en est une dans l'harmonie que lorsqu'un des deux sons qui le forment est une corde étrangère au mode. La quarte diminuée, quoique bannie de l'harmonie, n'est pas toujours une *fausse relation*. Les octaves diminuée et superflue, étant non seulement des intervalles bannis de l'harmonie, mais impraticables dans le même mode, sont toujours de *fausses relations;* il en est de même des tierces et des sixtes diminuée et superflue, quoique la dernière soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses relations* étoient toutes défendues; à présent elles sont presque toutes permises dans la mélodie; mais non dans l'harmonie: on peut pourtant les y faire entendre, pourvu qu'un des deux sons qui forment la *fausse relation* ne soit admis que comme note de goût, et non comme partie constitutive de l'accord.

On appelle encore *relation enharmonique*, entre deux cordes qui sont à un ton d'intervalle, le rapport qui se trouve entre le dièse de l'inférieure et le bémol de la supérieure: c'est par le

tempérament, la même touche sur l'orgue et sur le clavecin; mais en rigueur ce n'est pas le même son, et il y a entre eux un intervalle enharmonique (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE, *adj.* Les sons *remisses* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui, étant fort graves, ne peuvent être rendus que par des cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remisse* est l'opposé d'*intense*; et il y a cette différence entre *remisse* et *bas* ou *foible*, de même qu'entre *intense* et *haut* ou *fort*, que *bas* et *haut* se disent de la sensation que le son porte à l'oreille, au lieu qu'*intense* et *remisse* se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

RENFORCER, *v. a. pris en sens neutre.* C'est passer du *doux* au *fort*, ou du *fort* au très *fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en enflant et augmentant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au *renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *renforcé* dans leur musique par le mot *crescendo*, ou par le mot *rinforzando* indifféremment.

RENTRÉE, *s. f.* Retour du sujet, sur-tout après quelques pauses de silence, dans une fugue, une imitation, ou dans quelque autre dessein.

RENVERSÉ, En fait d'intervalles, *renversé* est opposé à *direct*. (Voyez DIRECT.) Et en fait d'accords, il est opposé à *fondamental*. (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT, *s. m.* Changement d'ordre dans les sons qui composent les accords, et dans les parties qui composent l'harmonie ; ce qui se fait en substituant à la basse, par des octaves, les sons qui doivent être au-dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu, et réciproquement.

Il est certain que dans tout accord il y a un ordre fondamental et naturel, qui est celui de la génération de l'accord même : mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau chant, la variété, le rapprochement de l'harmonie, obligent souvent le compositeur de changer cet ordre en renversant les accords, et par conséquent la disposition des parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manières, et quatre choses en vingt-quatre manières, il semble d'abord qu'un accord parfait devroit être susceptible de six *renversements*, et un accord dissonant de vingt-quatre ; puisque celui-ci est composé de quatre sons, l'autre de trois, et que le *renversement* ne consiste qu'en des transpositions d'octaves. Mais il faut observer que dans l'harmonie on ne compte point pour des *renversements* toutes les dispositions différentes des sons supérieurs tant que le même son demeure au grave : ainsi ces deux ordres de l'accord parfait *ut mi sol*, et *ut sol mi*, ne sont pris que pour un même *renversement*, et ne portent qu'un même nom, ce qui réduit à trois tous les *renversements* de l'accord parfait, et à quatre

tous ceux de l'accord dissonant, c'est-à-dire à autant de *renversements* qu'il entre de différents sons dans l'accord ; car les répliques des mêmes sons ne sont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la basse-fondamentale se fait entendre dans la partie la plus grave, ou, si la basse-fondamentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les accords, l'harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les sons fondamentaux, sans être au grave, se font entendre dans quelque autre partie, l'harmonie est *renversée*. *Renversement* de l'accord quand le son fondamental est transposé ; *renversement* de l'harmonie quand le dessus ou quelque autre partie marche comme devroit faire la basse.

Par-tout où un accord direct sera bien placé ses *renversements* seront bien placés aussi quant à l'harmonie; car c'est toujours la même succession fondamentale : ainsi à chaque note de basse-fondamentale on est maître de disposer l'accord à sa volonté, et par conséquent de faire à tout moment des *renversements* différents, pourvu qu'on ne change point la succession régulière et fondamentale, que les dissonances soient toujours préparées et sauvées par les parties qui les font entendre, que la note sensible monte toujours, et qu'on évite les fausses relations trop dures dans une même partie. Voilà la clef de ces différences mystérieuses que mettent les compositeurs entre les accords où le dessus syncope,

et ceux où la basse doit syncoper ; comme, par exemple, entre la neuvième et la seconde : c'est que dans les premiers l'accord est direct et la dissonance dans le dessus ; dans les autres l'accord est *renversé*, et la dissonance est à la basse.

A l'égard des accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *renverser*. Comme le son qu'on ajoute à la basse est entièrement étranger à l'harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres sons, qui rend la dissonance moins dure : que si ce son ajouté vient à être transposé dans les parties supérieures, comme il l'est quelquefois ; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très mauvais effet ; et jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre son de l'accord. Voyez au mot ACCORD les cas et le choix de ces retranchements.

L'intelligence parfaite du *renversement* ne dépend que de l'étude et de l'art : le choix est autre chose ; il faut de l'oreille et du goût, il y faut de l'expérience des effets divers ; et quoique le choix du *renversement* soit indifférent pour le fond de l'harmonie, il ne l'est pas pour l'effet et l'expression. Il est certain que la basse-fondamentale est faite pour soutenir l'harmonie et régner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre et qu'on *renverse* l'harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela ; sans quoi l'on tombera dans le défaut de nos musiques

récentes, où les dessus chantent quelquefois comme des basses, et les basses toujours comme des dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi et de gâter l'harmonie.

Sur l'orgue et le clavecin les divers *renversements* d'un accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI, *s. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au-dessus de la portée, lequel correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, et de là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION, *s. f.* Répétition fréquente des mêmes sons. C'est ce qui arrive dans toute modulation bien déterminée, où les cordes essentielles du mode, celles qui composent la triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois cordes de cette triade, les deux extrêmes, c'est-à-dire la finale et la dominante, qui sont proprement la répercussion du ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu, qui n'est que la répercussion du mode. (Voyez TON et MODE.)

RÉPÉTITION, *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une piéce de musique que l'on veut exécuter en public. Les *répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les acteurs puissent prévoir leurs parties, pour qu'ils se concertent et s'accordent bien en-

semble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage, et rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *répétitions* servent au compositeur même pour juger de l'effet de sa pièce, et faire les changements dont elle peut avoir besoin.

RÉPLIQUE, *s. f.* Ce terme en musique signifie la même chose qu'*octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *réplique* l'unisson de la même note dans deux parties différentes. Il y a nécessairement des *répliques* à chaque accord dans toute musique à plus de quatre parties. (Voyez UNISSON.)

RÉPONS, *s. m.* Espèce d'antienne redoublée qu'on chante dans l'église romaine après les leçons de matines ou les capitules, et qui finit en manière de rondeau par une reprise appelée *réclame*.

Le chant du *répons* doit être plus orné que celui d'une antienne ordinaire, sans sortir pourtant d'une mélodie mâle et grave, ni de celle qu'exige le mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le verset d'un *répons* se termine par la note finale du mode; il suffit que cette finale termine le *répons* même.

RÉPONSE, *s. f.* C'est, dans une fugue, la rentrée du sujet par une autre partie, après que la première l'a fait entendre; mais c'est sur-tout, dans une contre-fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez FUGUE, CONTRE-FUGUE.)

REPOS, *s. m.* C'est la terminaison de la phrase,

sur laquelle terminaison le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *repos* ne peut s'établir que par une cadence pleine : si la cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *repos;* car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une dissonance. On voit par-là qu'il y a précisément autant d'espèces de *repos* que de sortes de cadences pleines (voyez CADENCE); et ces différents *repos* produisent dans la musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques uns confondent mal-à-propos les *repos* avec les silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE, *s. f.* Toute partie d'un air, laquelle se répète deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *reprise:* c'est en ce sens qu'on dit que la première *reprise* d'une ouverture est grave; et la seconde, gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *reprise* que la seconde partie d'un air : on dit ainsi que la *reprise* du joli menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *reprise* est encore chacune des parties d'un rondeau, qui souvent en a trois, et quelquefois davantage, dont on ne répète que la première.

Dans la note on appelle *reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la partie de l'air qui le précède; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue deux *reprises*, la grande et la petite. La grande *reprise* se figure, à l'italienne, par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté,

ou, à la françoise, par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traversent toute la portée, et entre lesquelles on insère un point dans chaque espace : mais cette seconde manière s'abolit peu-à-peu ; car ne pouvant imiter tout-à-fait la musique italienne, nous en prenons du moins les mots et les signes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *reprise*, ainsi ponctuée à droite et à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la partie qui précède que celle qui suit; c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des passe-pieds, menuets, gavottes, etc.

Lorsque la *reprise* a seulement des points à sa gauche, c'est pour la répétition de ce qui précède; et lorsqu'elle a des points à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques uns, fût tout-à-fait établie; car elle me paroît fort commode. Voyez (*pl.* L, *fig.* 8) la figure de ces différentes *reprises*.

La petite *reprise* est, lorsqu'après une grande *reprise* on recommence encore quelques unes des dernières mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de renvoi figuré au-dessus de la portée. ( Voyez RENVOI. )

Il faut observer que ceux qui notent correc-

tement ont toujours soin que la dernière note d'une *reprise* se rapporte exactement, pour la mesure, et à celle qui commence la même *reprise*, et à celle qui commence la *reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces notes ne remplit pas exactement la mesure, après la note qui termine une *reprise*, on ajoute deux ou trois notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la mesure : or, comme à la fin d'une première partie on a premièrement la première partie à reprendre, puis la seconde partie à commencer, et que cela ne se fait pas toujours dans des temps ou parties de temps semblables, on est souvent obligé de noter deux fois la finale de la première *reprise*, l'une avant le signe de *reprise* avec les premières notes de la première partie, l'autre après le même signe pour commencer la seconde partie; alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette première finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer comme nul tout ce qui est compris sous le demi-cercle. Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la *fig.* 9 *de la planche* L suffira pour la faire entendre parfaitement.

Résonnance, *s. f.* Prolongement ou réflexion du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air ren-

fermé dans un instrument à vent. (Voyez SON, MUSIQUE, INSTRUMENT.)

Les voûtes elliptiques et paraboliques résonnent, c'est-à-dire réfléchissent le son (Voyez ÉCHO.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ses parties, comme le palais, la langue, les dents, les lèvres, ne contribuent en rien au ton de la voix; mais leur effet est bien grand pour la *résonnance*. (Voyez VOIX.) Un exemple bien sensible de cela se tire d'un instrument d'acier appelé trompe de Béarn ou guimbarde, lequel, si on le tient avec les doigts et qu'on frappe sur la languette, ne rendra aucun son; mais si le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un son, qu'on varie en serrant plus ou moins, et qu'on entend d'assez loin, sur-tout dans le bas.

Dans les instruments à cordes, tels que le clavecin, le violon, le violoncelle, le son vient uniquement de la corde; mais la *résonnance* dépend de la caisse de l'instrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'est rapprocher les parties les unes des autres dans les moindres intervalles qu'il est possible : ainsi pour resserrer cet accord *ut sol mi*, qui comprend une dixième, il faut renverser ainsi *ut mi sol*, et alors il ne comprend qu'une quinte. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

RESTER, *v. n. Rester* sur une syllabe, c'est la prolonger plus que n'exige la prosodie, comme

on fait sous les roulades; et *rester* sur une note, c'est y faire une tenue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la mesure soit oublié.

RHYTHME, *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entre elles les parties d'un même tout : c'est, en musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des temps.

Aristide Quintilien divise le *rhythme* en trois espèces: savoir, le *rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste proportion de leurs parties, comme dans une statue bien faite; le *rhythme* du mouvement local, comme dans la danse, la démarche bien composée, les attitudes des pantomimes; et le *rhythme* des mouvements de la voix ou de la durée relative des sons, dans une telle proportion, que, soit qu'on frappe toujours la même corde, soit qu'on varie les sons du grave à l'aigu, l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée et la quantité. Cette dernière espèce de *rhythme* est la seule dont j'ai à parler ici.

Le *rhythme* appliqué à la voix peut encore s'entendre de la parole ou du chant. Dans le premier sens c'est du *rhythme* que naissent le nombre et l'harmonie dans l'éloquence, la mesure et la cadence dans la poésie : dans le second le *rhythme* s'applique proprement à la valeur des notes, et s'appelle aujourd'hui *mesure*. (Voyez MESURE.) C'est encore à cette se-

conde acception que doit se borner ce que j'ai à dire ici sur le *rhythme* des anciens.

Comme les syllabes de la langue grecque avoient une quantité et des valeurs plus sensibles, plus déterminées, que celles de notre langue, et que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes, longues ou bréves, différemment combinées, le *rhythme* du chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds, et n'en étoit proprement que l'expression : il se divisoit, ainsi qu'eux, en deux temps, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois genres, même quatre, et plus, selon les divers rapports de ces temps; ces genres étoient l'*égal*, qu'ils appeloient aussi dactylique, où le *rhythme* étoit divisé en deux temps égaux; le *double*, trochaïque ou ïambique, dans lequel la durée de l'un des deux temps étoit double de celle de l'autre; le *sesquialtère*, qu'ils appeloient aussi *péonique*, dont la durée de l'un des deux temps étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; et enfin l'*épitrite*, moins usité, où le rapport des deux temps étoit de 3 à 4.

Les temps de ces *rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de notes longues ou bréves, selon le mouvement, et dans ce sens un temps pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différents de mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient;

mais les deux temps conservoient toujours entre eux le rapport déterminé par le genre du *rhythme*.

Outre cela le mouvement et la marche des syllabes, et par conséquent des temps et du *rhythme* qui en résultoit étoit susceptible d'accélération et de ralentissement, à la volonté du poëte, selon l'expression des paroles et le caractère des passions qu'il falloit exprimer: ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *rhythme*, qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà desquelles l'oreille n'est plus à portée d'apercevoir les proportions.

Le *rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la poésie, se partageoit en trois autres genres: le *simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds; le *composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds; et le *mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *rhythmes* égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *rhythme*, selon l'entrelacement des différents vers. Le *rhythme* pouvoit être toujours uniforme, c'est-à-dire se battre à deux temps toujours égaux, comme dans les vers hexamètres, pentamètres, adoniens, anapestiques, etc.; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs ïam-

biques ; ou diversifié, c'est-à-dire mêlé de pieds égaux et d'inégaux, comme dans les scazons, les choriambiques, etc. : mais dans tous ces cas les *rhythmes*, même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différents en vitesse selon la nature des pieds ; ainsi de deux *rhythmes* de même genre, résultants l'un de deux spondées, l'autre de deux pyrrhiques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les silences se trouvoient aussi dans le *rhythme* ancien, non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire seulement quelqu'une des parties, ou pour donner certains caractères au chant, mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appelés catalectiques, qui manquoient d'une syllabe : ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin du vers, pour suppléer à cette syllabe.

A l'égard des tenues, ils les connoissoient sans doute, puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer ; la pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux, du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *rhythme*, qui n'étoit que l'expression de la mesure et de l'harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquassent les roulades, les syncopes, ni les points, à moins que les instruments ne fissent quelque chose de semblable en accompagnant la voix ; de quoi nous n'avons nul indice.

Vossius, dans son livre *de poëmatum Cantu, et viribus rhythmi*, relève beaucoup le *rhythme*

ancien, et il lui attribue toute la force de l'ancienne musique: il dit qu'un *rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, et que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons; il ajoute que le langage et la poésie modernes sont peu propres pour la musique et que nous n'aurons jamais de bonne musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le chant; c'est-à-dire jusqu'à ce que nous réformions notre langage, et que nous lui donnions, à l'exemple des anciens, la quantité et les pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul pied; de sorte que nous n'avons dans notre poésie aucun *rhythme* véritable, et qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont: ce n'est sûrement pas là de l'étoffe pour la musique.

Le *rhythme* est une partie essentielle de la musique, et sur-tout de l'imitative; sans lui la mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la mesure et la cadence? quel est le principe par lequel ces retours, tantôt égaux et tan-

tôt variés, affectent nos ames, et peuvent y porter le sentiment des passions? demandez-le au métaphysicien : tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la mélodie tire son caractère des accents de la langue, le *rhythme* tire le sien du caractère de la prosodie; et alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractère rhythmique aussi bien qu'un caractère mélodieux, absolu, et indépendant de la langue; comme la tristesse, qui marche par temps égaux et lents, de même que par tons remisses et bas; la joie, par temps sautillants et vites, de même que par tons aigus et intenses: d'où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractère propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart de ces autres passions étant composées participent plus ou moins tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE, *s. f.* Partie de l'art musical qui enseignoit à pratiquer les régles du mouvement et du *rhythme* selon les lois de la rhythmopée.

La *rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir entre les trois modes établis par la rhythmopée le plus propre au caractère dont il s'agissoit, à connoître et posséder à fond toutes les sortes de rhythmes, à discerner et employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la manière

à-la-fois la plus expressive et la plus agréable, et enfin à distinguer l'*arsis* et la *thesis* par la marche la plus sensible et la mieux cadencée.

RHYTHMOPÉE, ῥυθμοποιία, *s. f.* Partie de la science musicale qui prescrivoit à l'art rhythmique les lois du rhythme et de tout ce qui lui appartient. (Voy. RHYTHME.) La *rhythmopée* étoit à la rhythmique ce qu'étoit la mélopée à la mélodie.

La *rhythmopée* avoit pour objet le mouvement ou le temps dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre, et le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer: elle renfermoit aussi la science des mouvements muets, appelés *orchesis*, et en général de tous les mouvements réguliers; mais elle se rapportoit principalement à la poésie, parceque alors la poésie régloit seule les mouvements de la musique, et qu'il n'y avoit point de musique purement instrumentale qui eût un rhythme indépendant.

On sait que la *rhythmopée* se partageoit en trois modes ou tropes principaux, l'un bas et serré, un autre élevé et grand, et le moyen paisible et tranquille; mais du reste les anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur musique, et ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le chant.

RIGAUDON, *s. m.* Sorte de danse dont l'air se bat à deux temps, d'un mouvement gai, et se divise ordinairement en deux reprises phrasées

de quatre en quatre mesures, et commençant par la dernière note du second temps.

On trouve *rigodon* dans le Dictionnaire de l'académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai ouï dire à un maître à danser que le nom de cette danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appeloit *Rigaud*.

RIPPIENO, *s. m.* Mot italien qui se trouve assez fréquemment dans les musiques d'église, et qui équivaut au mot *chœur* ou *tous*.

RITOURNELLE, *s. f.* Trait de symphonie qui s'emploie en manière de prélude à la tête d'un air dont ordinairement il annonce le chant, ou à la fin, pour imiter et assurer la fin du même chant, ou dans le milieu, pour reposer la voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la pièce.

Dans les recueils ou partitions de vieille musique italienne, les *ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

*Ritournelle* vient de l'italien *ritornello*, et signifie *petit retour*. Aujourd'hui que la symphonie a pris un caractère plus brillant, et presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guère à de simples répétitions : aussi le mot *ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE, *s. m.* Le papier séparé qui contient la musique que doit exécuter un concertant, et qui s'appelle *partie* dans un concert, s'appelle

*rolle* à l'opéra : ainsi l'on doit distribuer une *partie* à chaque musicien, et un *rolle* à chaque acteur.

ROMANCE, *s. f.* Air sur lequel on chante un petit poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse, et souvent tragique. Comme la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornement, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter : il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affoiblit cette impression; il ne faut, pour le chant de la *romance*, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement.

ROMANESQUE, *s. f.* Air à danser. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE, *adj. pris subst.* Note blanche et ronde,

sans queue, laquelle vaut une mesure entière à quatre temps, c'est-à-dire deux blanches ou quatre noires. La *ronde* est de toutes les notes restées en usage celle qui a le plus de valeur; autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, et elle s'appeloit semi-brève. ( Voyez SEMI-BRÈVE et VALEUR DES NOTES. )

RONDE DE TABLE. Sorte de chanson à boire, et pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour, et sur lesquels tous les convives font chorus en reprenant le refrain.

RONDEAU, *s. m.* Sorte d'air à deux ou plusieurs reprises, et dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde reprise on reprend la première; et ainsi de suite, revenant toujours et finissant par cette même première reprise par laquelle on a commencé. Pour cela on doit tellement conduire la modulation, que la fin de la première reprise convienne au commencement de toutes les autres, et que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

Les grands airs italiens et toutes nos ariettes sont en *rondeau*, de même que la plus grande partie des pièces de clavecin françoises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion: telle est pour les musiciens celle des *rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée complète, divisée en

deux membres, en reprenant la première incise et finissant par-là. Il est ridicule de mettre en *rondeau* une comparaison dont l'application ne se fait que dans le second membre, en reprenant le premier et finissant par-là. Enfin il est ridicule de mettre en *rondeau* une pensée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle, en sorte qu'oubliant derechef l'exception qui se rapporte à lui, il finisse en reprenant la pensée générale.

Mais toutes les fois qu'un sentiment exprimé dans le premier membre amène une réflexion qui le renforce et l'appuie dans le second; toutes les fois qu'une description de l'état de celui qui parle, emplissant le premier membre, éclaircit une comparaison dans le second; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient sa preuve et sa confirmation dans le second; toutes les fois enfin que le premier membre contient la proposition de faire une chose, et le second la raison de la proposition, dans ces divers cas et dans les semblables le *rondeau* est toujours bien placé.

Roulade, *s. f.* Passage dans le chant de plusieurs notes sur une même syllabe.

La *roulade* n'est qu'une imitation de la mélodie instrumentale dans les occasions où, soit pour les graces du chant, soit pour la vérité de l'image, soit pour la force de l'expression, il est à propos de suspendre le discours et de prolonger la mélodie; mais il faut de plus que la syllabe

soit longue, que la voix en soit éclatante et propre à laisser au gosier la facilité d'entonner nettement et légèrement les notes de la *roulade* sans fatiguer l'organe du chanteur, ni par conséquent l'oreille des écoutants.

Les voyelles les plus favorables pour faire sortir la voix sont les *a;* ensuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* et l'*u* sont peu sonores; encore moins les diphtongues. Quant aux voyelles nasales, on n'y doit jamais faire de *roulades*. La langue italienne, pleine d'*o* et d'*a*, est beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'est la françoise; aussi les musiciens italiens ne les épargnent-ils pas: au contraire, les François, obligés de composer presque toute leur musique syllabique, à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux notes une marche lente et posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes; ce qui rend nécessairement le chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la musique françoise pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *roulade* soit toujours hors de place dans un chant triste et pathétique; au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des accents que l'esprit ne peut trouver des paroles, et de là vient l'usage des interjections dans toutes les langues. (Voyez NEUME.) Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *roulade* est toujours bien placée sur une syllabe ou dans

un mot qui la comporte, sans considérer si la situation du chanteur, si le sentiment qu'il doit éprouver la comporte aussi.

La *roulade* est une invention de la musique moderne. Il ne paroît pas que les anciens en aient fait aucun usage, ni jamais battu plus de deux notes sur la même syllabe. Cette différence est un effet de celle des deux musiques, dont l'une étoit asservie à la langue, et dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT, *s. m.* (Voyez ROULADE.)

## S.

S. Cette lettre écrite seule dans la partie récitante d'un concerto signifie *solo*, et alors elle est alternative avec le T, qui signifie *tutti.*

SARABANDE, *s. f.* Air d'une danse grave, portant le même nom, laquelle paroît nous être venue d'Espagne, et se dansoit autrefois avec des castagnettes. Cette danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux opéra françois. L'air de la sarabande est à trois temps lents.

SAUT, *s. m.* Tout passage d'un son à un autre par degrés disjoints est un *saut.* Il y a *saut régulier* qui se fait toujours sur un intervalle consonnant, et *saut irrégulier*, qui se fait sur un intervalle dissonant. Cette distinction vient de ce que toutes les dissonances, excepté la seconde, qui n'est pas un *saut*, sont plus difficiles à entonner que les consonnances; observation nécessaire dans la

mélodie pour composer des chants faciles et agréables.

SAUTER, *v. n.* On fait *sauter* le ton, lorsque, donnant trop de vent dans une flûte, ou dans un tuyau d'un instrument à vent, on force l'air à se diviser et à faire résonner, au lieu du ton plein de la flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses harmoniques. Quant le *saut* est d'une octave entière, cela s'appelle *octavier*. (Voy. OCTAVIER.) Il est clair que, pour varier les sons de la trompette et du cor de chasse, il faut nécessairement *sauter*, et ce n'est encore qu'en *sautant* qu'on fait des octaves sur la flûte.

SAUVER, *v. a.* *Sauver* une dissonance, c'est la résoudre, selon les régles, sur une consonnance de l'accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite et à la basse-fondamentale de l'accord dissonant et à la partie qui forme la dissonance.

Il n'y a aucune manière de *sauver* qui ne dérive d'un acte de cadence; c'est donc par l'espèce de la cadence qu'on veut faire qu'est déterminé le mouvement de la basse-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la partie qui forme la dissonance, elle ne doit ni rester en place, ni marcher par degrés disjoints, mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de la dissonance. Les maîtres disent que les dissonances majeures doivent monter, et les mineures descendre; ce qui n'est pas sans exception, puisque, dans certaines cordes d'harmonie, une septième, bien que majeure,

ne doit pas monter, mais descendre, si ce n'est dans l'accord appelé fort incorrectement accord de septième superflue. Il vaut donc mieux dire que la septième, et toute dissonance qui en dérive, doit descendre; et que la sixte ajoutée, et toute dissonance qui en dérive, doit monter : c'est là une régle vraiment générale et sans aucune exception ; il en est de même de la loi de *sauver* la dissonance. Il y a des dissonances qu'on ne peut préparer ; mais il n'y en a aucune qu'on ne doive *sauver*.

A l'égard de la note sensible appelée improprement dissonance majeure, si elle doit monter, c'est moins par la régle de *sauver* la dissonance, que par celle de la marche diatonique, et de préférer le plus court chemin ; et en effet il y a des cas, comme celui de la cadence interrompue, où cette note sensible ne monte point.

Dans les accords par supposition, un même accord fournit souvent deux dissonances, comme la septième et la neuvième, la neuvième et la quarte, etc. Alors ces dissonances ont dû se préparer et doivent se *sauver* toutes deux : c'est qu'il faut avoir égard à tout ce qui dissone, non seulement sur la basse-fondamentale, mais aussi sur la basse-continue.

SCÈNE, *s. f.* On distingue en musique lyrique la *scène* du monologue, en ce qu'il n'y a qu'un seul acteur dans le monologue, et qu'il y a dans la *scène* au moins deux interlocuteurs : par con-

séquent dans le monologue le caractère du chant doit être un, du moins quant à la personne; mais dans les *scènes* le chant doit avoir autant de caractères différents qu'il y a d'interlocuteurs. En effet comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même timbre, et communément le même style dans toutes les choses qu'il dit; chaque acteur, dans les diverses passions qu'il exprime, doit toujours garder un caractère qui lui soit propre, et qui le distingue d'un autre acteur : la douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme; la colère d'une femme a d'autres accents que celle d'un guerrier; un barbare ne dira point *Je vous aime*, comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *scènes*, non seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler : ce caractère s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rôle; car le tour de chant d'une haute-contre est différent de celui d'une basse-taille; on met plus de gravité dans les chants des bas-dessus, et plus de légèreté dans ceux des voix plus aiguës. Mais, outre ces différences, l'habile compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages; en sorte qu'on connoîtra bientôt à l'accent particulier du récitatif et du chant si c'est Mandane ou Émire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent et marquent ces

différences; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant et d'autres semblables qu'on parvient à produire l'illusion.

SCHISMA, *s. m.* Petit intervalle qui vaut la moitié du comma, et dont par conséquent la raison est sourde, puisque pour l'exprimer en nombres il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 et 81.

SCHOENION. Sorte de nóme pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

SCHOLIE OU SCOLIE, *s. f.* Sorte de chansons chez les anciens Grecs, dont les caractères étoient extrêmement diversifiés selon les sujets et les personnes. (Voyez CHANSON.)

SECONDE, *adj. pris substantiv.* Intervalle d'un degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur les intervalles de *seconde*.

Il y a quatre sortes de *secondes*. La première, appelée *seconde diminuée*, se fait sur un *ton* majeur, dont la note inférieure est rapprochée par un dièse, et la supérieure par un bémol; tel est, par exemple, l'intervalle du *ré* bémol à l'*ut* dièse. Le rapport de cette *seconde* est de 375 à 384; mais elle n'est d'aucun usage si ce n'est dans le genre enharmonique; encore l'intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du tempérament. A l'égard de l'intervalle d'une note à son dièse, que Brossard appelle *seconde diminuée*, ce n'est pas une *seconde*, c'est un unisson altéré.

La deuxième, qu'on appelle *seconde mineure*, est constituée par le *semi-ton* majeur, comme

du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 15 à 16.

La troisième est la *seconde majeure*, laquelle forme l'intervalle d'un *ton*. Comme ce *ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde est de 8 à 9 dans le premier cas, et de 9 à 10 dans le second : mais cette différence s'évanouit dans notre musique.

Enfin la quatrième est la *seconde superflue*, composée d'un *ton* majeur et d'un *semi-ton* mineur, comme du *fa* au *sol* dièse : son rapport est de 64 à 75.

Il y a dans l'harmonie deux accords qui portent le nom de *seconde* : le premier s'appelle simplement accord de *seconde* ; c'est un accord de septième renversée, dont la dissonance est à la basse, d'où il s'ensuit bien clairement qu'il faut que la basse syncope pour la préparer. (Voyez PRÉPARER.) Quand l'accord de septième est dominant, c'est-à-dire quand la tierce est majeure, l'accord de *seconde* s'appelle accord de triton, et la syncope n'est pas nécessaire, parceque la préparation ne l'est pas.

L'autre s'appelle accord de *seconde-superflue* ; c'est un accord renversé de celui de septième diminuée, dont la septième elle-même est portée à la basse : cet accord est également bon avec ou sans syncope. (Voyez SYNCOPE.)

SEMI. Mot emprunté du latin et qui signifie *demi* : on s'en sert en musique au lieu du *hemi* des Grecs, pour composer très barbarement plu

sieurs mots techniques moitié grecs et moitié latins.

Ce mot, au-devant du nom grec de quelque intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet intervalle, mais seulement d'un *semi-ton* mineur; ainsi *semi-diton* est la tierce mineure, *semi-diapente* est la fausse-quinte, *semi-diatessaron* la quarte diminuée, etc.

SEMI-BRÈVE, *s. f.* C'est, dans nos anciennes musiques, une valeur de note ou une mesure de temps, qui comprend l'espace de deux minimes ou blanches, c'est-à-dire la moitié d'une bréve. La *semi-brève* s'appelle maintenant ronde, parcequ'elle a cette figure, mais autrefois elle étoit en losange.

Anciennement la *semi-brève* se divisoit en majeure et mineure. La majeure vaut deux tiers de la bréve parfaite, et la mineure vaut l'autre tiers de la même bréve : ainsi la *semi-brève* majeure en contient deux mineures.

La semi-bréve, avant qu'on eût inventé la minime, étant la note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus : cette indivisibilité, disoit-on, est en quelque manière indiquée par sa figure en losange, terminée en-haut, en-bas, et des deux côtés par des points : or Muris prouve, par l'autorité d'Aristote et d'Euclide, que le point est indivisible; d'où il conclut que la *semi-brève* enfermée entre quatre points est indivisible comme eux.

SEMI-TON, *s. m.* C'est le moindre de tous les intervalles admis dans la musique moderne : il vaut à-peu-près la moitié d'un *ton*.

Il y a plusieurs espèces de *semi-tons :* on en peut distinguer deux dans la pratique ; le *semi-ton* majeur et le *semi-ton* mineur : trois autres sont connus dans les calculs harmoniques ; savoir, le *semi-ton* maxime, le minime, et le moyen.

Le *semi-ton* majeur est la différence de la tierce majeure à la quarte, comme *mi fa;* son rapport est de 15 à 16, et il forme le plus petit de tous les intervalles diatoniques.

Le *semi-ton* mineur est la différence de la tierce majeure à la tierce mineure ; il se marque sur le même degré par un dièse ou par un bémol ; il ne forme qu'un intervalle chromatique, et son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *semi-tons* par la manière de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'orgue et le clavecin ; et le même *semi-ton* est tantôt majeur et tantôt mineur, tantôt diatonique et tantôt chromatique, selon le mode où l'on est. Cependant on appelle, dans la pratique, *semi-tons* mineurs, ceux qui se marquant par bémol ou par dièse, ne changent point le degré, et *semi-tons* majeurs ceux qui forment un intervalle de seconde.

Quant aux trois autres *semi-tons* admis seulement dans la théorie, le *semi-ton* maxime est la différence du *ton* majeur au *semi-ton* mineur, et son rapport est de 25 à 27. Le *semi-ton*

moyen est la différence du *semi-ton* majeur au *ton* majeur, et son rapport est de 128 à 135. Enfin le *semi-ton* minime est la différence du *semi-ton* maxime au *semi-ton* moyen, et son rapport est de 125 à 128.

De tous ces intervalles il n'y a que le *semi-ton* majeur qui, en qualité de seconde, soit quelquefois admis dans l'harmonie.

SEMI-TONIQUE, *adj.* Échelle *semi-tonique* ou *chromatique*. (Voyez ÉCHELLE.)

SENSIBILITÉ, *s. f.* Disposition de l'ame qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre. (Voyez GOUT.)

SENSIBLE, *adj. Accord sensible* est celui qu'on appelle autrement *accord dominant.* (Voyez ACCORD.) Il se pratique uniquement sur la dominante du *ton;* de là lui vient le nom d'*accord dominant*, et il porte toujours la note *sensible* pour tierce de cette dominante; d'où lui vient le nom d'*accord sensible.* (Voyez ACCORD.) A l'égard de la *note sensible* (voyez NOTE.)

SEPTIÈME, *adj. pris subst.* Intervalle dissonant renversé de la seconde, et appelé par les Grecs *heptachordon*, parcequ'il est formé de sept sons ou de six degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La première est la *septième mineure*, composée de quatre *tons*, trois majeurs et un mineur,

et de deux *semi-tons* majeurs, comme de *mi* à *ré;* et chromatiquement de dix *semi-tons*, dont six majeurs est quatre mineurs. Son rapport est de 5 à 9.

La deuxième est la *septième majeure*, composée diatoniquement de cinq *tons*, trois majeurs et deux mineurs, et d'un *semi-ton* majeur; de sorte qu'il ne faut plus qu'un *semi-ton* majeur pour faire une octave, comme d'*ut* à *si:* et chromatiquement d'onze *semi-tons*, dont six majeurs et cinq mineurs. Son rapport est de 8 à 15.

La troisième est la *septième diminuée* : elle est composée de trois *tons*, deux mineurs et un majeur; et de trois *semi-tons* majeurs, comme de l'*ut* dièse au *si* bémol. Son rapport est de 75 à 128.

La quatrième est la *septième superflue :* elle est composée de cinq *tons*, trois mineurs et deux majeurs, un *semi-ton* majeur et un *semi-ton* mineur, comme du *si* bémol au *la* dièse; de sorte qu'il ne lui manque qu'un comma pour faire une octave. Son rapport est de 81 à 160. Mais cette dernière espèce n'est point usitée en musique, si ce n'est dans quelques transitions enharmoniques.

Il y a trois accords de *septième.*

Le premier est fondamental, et porte simplement le nom de *septième;* mais quand la tierce est majeure et la *septième* mineure, il s'appelle accord sensible ou dominant. Il se compose de la tierce, de la quinte, et de la *septième.*

Le second est encore fondamental, et s'appelle accord de *septième diminuée*; il est composé de la tierce mineure, de la fausse-quinte, et de la *septième diminuée* dont il prend le nom, c'est-à-dire de trois tierces mineures consécutives, et c'est le seul accord qui soit ainsi formé d'intervalles égaux; il ne se fait que sur la note sensible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troisième s'appelle accord de *septième superflue:* c'est un accord par supposition formé par l'accord dominant, au-dessous duquel la basse fait entendre la tonique.

Il y a encore un accord de *septième-et-sixte*, qui n'est qu'un renversement de l'accord de neuvième: il ne se pratique guère que dans les points d'orgue à cause de sa dureté (Voyez ACCORD.)

SÉRÉNADE, *s. f.* Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de musique instrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des voix. On appelle aussi *sérénades* les pièces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *sérénades* est passée depuis long-temps, ou ne dure plus que parmi le peuple; et c'est grand dommage: le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la musique et la rend plus délicieuse.

Ce mot, italien d'origine, vient sans doute de *sereno*, ou du latin *serum*, le soir. Quand le

concert se fait sur le matin ou à l'aube du jour, il s'appelle *aubade*.

SERRÉ, *adj*. Les intervalles *serrés* dans les genres épais de la musique grecque sont le premier et le second de chaque tétracorde. (Voyez ÉPAIS.)

SESQUI. Particule souvent employée par nos anciens musiciens dans la composition des mots servant à exprimer différentes sortes de mesures.

Ils appeloient donc *sesqui-altères* les mesures dont la principale note valoit une moitié en sus de plus que sa valeur ordinaire, c'est-à-dire trois des notes dont elle n'auroit autrement valu que deux; ce qui avoit lieu dans toutes les mesures triples, soit dans les majeures, où la brève même sans points valoit trois semi-brèves, soit dans les mineures, où la semi-brève valoit trois minimes, etc.

Ils appeloient encore *sesqui-octave* le triple, marqué par ce signe C $\frac{9}{8}$.

Double *sesqui-quarte*, le triple marqué C $\frac{}{4}$, et ainsi des autres. *Sesqui-diton* ou *hémi-diton*, dans la musique grecque, est l'intervalle d'une tierce majeure diminuée d'un semi-ton, c'est-à-dire une tierce mineure.

SEXTUPLE, *adj*. Nom donné assez improprement aux mesures à deux temps, composées de six notes égales, trois pour chaque temps: ces sortes de mesures ont été appelées encore plus

mal-à-propos par quelques uns *mesures à six temps.*

On peut compter cinq espèces de ces mesures *sextuples,* c'est-à-dire autant qu'il y a de différentes valeurs de notes, depuis celle qui est composée de six rondes ou semi-brèves, appelée en France *triple de six pour un*, et qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appelée *triple de six pour seize*, composée de six doubles-croches seulement, et qui se marque ainsi, $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces distinctions sont abolies; et en effet elles sont assez inutiles, puisque toutes ces différentes figures de notes sont moins des mesures différentes que des modifications de mouvements dans la même espèce de mesure; ce qui se marque encore mieux avec un seul mot écrit à la tête de l'air, qu'avec tout ce fatras de chiffres et de notes, qui ne servent qu'à embrouiller un art déja assez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMPS, MESURE, VALEUR DES NOTES.)

SI. Une des sept syllabes dont on se sert en France pour solfier les notes. Gui Arétin, en composant sa gamme, n'inventa que six de ces syllabes, parcequ'il ne fit que changer en hexacordes les tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond sa gamme fût, ainsi que la nôtre, composée de sept notes. Il arriva de là que, pour nommer la septième, il falloit à chaque instant changer les noms des autres et les nommer de diverses manières; embarras que nous n'avons plus depuis

l'invention du *si*, sur la gamme duquel un musicien, nommé *de Nivers*, fit, au commencement du siècle, un ouvrage exprès.

Brossard, et ceux qui l'ont suivi, attribuent l'invention du *si* à un autre musicien nommé *Le Maire*, entre le milieu et la fin du dernier siècle; d'autres en font honneur à un certain *Van-der-Putten;* d'autres remontent jusqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330; et le cardinal Bona dit que dès l'onzième siècle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une note aux six de Gui, pour éviter les difficultés des muances et faciliter l'étude du chant.

Mais, sans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte sans doute avec lui, ou sur laquelle Bona, plus récent de cinq siècles, a pu se tromper, il est même aisé de prouver que l'invention du *si* est de beaucoup postérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de semblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parceque je ne le connois point. Reste Le Maire, en faveur duquel les voix semblent se réunir. Si l'invention consiste à avoir introduit dans la pratique l'usage de cette syllabe *si*, je ne vois pas beaucoup de raisons pour lui en disputer l'honneur; mais si le véritable inventeur est celui qui a vu le premier la nécessité d'une septième syllabe, et qui en a ajouté une en conséquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre; car on

trouve, en plusieurs endroits des écrits du P. Mersenne, la nécessité de cette septième syllabe, pour éviter les muances; et il témoigne que plusieurs avoient inventé ou mis en pratique cette septième syllabe à-peu-près dans le même temps, et entre autres Gilles Grand-Jean, maître écrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette syllabe *ci*, d'autres *di*, d'autres *ni*, d'autres *si*, d'autres *za*, etc. Même, avant le P. Mersenne, on trouve dans un ouvrage de Banchieri, moine olivétan, imprimé en 1614, et intitulé, *Cartella di musica*, l'addition de la même septième syllabe; il l'appelle *bi* par béquarre, *ba* par bémol, et il assure que cette addition a été fort approuvée à Rome: de sorte que toute la prétendue invention de Le Maire consiste tout au plus à avoir écrit ou prononcé *si*, au lieu d'écrire ou prononcer *bi* ou *ba*, *ni* ou *di;* et voilà avec quoi un homme est immortalisé. Du reste l'usage du *si* n'est connu qu'en France, et, malgré ce qu'en dit le moine Banchieri, il ne s'est pas même conservé en Italie.

SICILIENNE, *s. f.* Sorte d'air à danser, dans la mesure à six-quatre ou six-huit, d'un mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la gigue.

SIGNES, *s. m.* Ce sont, en général, tous les divers caractères dont on se sert pour noter la musique: mais ce mot s'entend plus particulièrement des dièses, bémols, béquarres, points, reprises, pauses, guidons, et autres petits caractères dé-

tachés, qui, sans être de véritables notes, sont des modifications des notes et de la manière de les exécuter.

SILENCES, *s. m.* Signes répondants aux diverses valeurs des notes, lesquels, mis à la place de ces notes, marquent que tout le temps de leur valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de notes différentes depuis la maxime jusqu'à la quadruple-croche, il n'y a cependant que neuf caractères différents pour les *silences*; car celui qui doit correspondre à la maxime a toujours manqué, et, pour en exprimer la durée, on double le bâton de quatre mesures équivalant à la longue.

Ces divers *silences* sont donc, 1° le bâton de quatre mesures, qui vaut une longue; 2° le bâton de deux mesures, qui vaut une brève ou carrée; 3° la pause, qui vaut une semi-brève ou ronde; 4° la demi-pause, qui vaut une minime ou blanche; 5° le soupir, qui vaut une noire; 6° le demi-soupir, qui vaut une croche; 7° le quart-de-soupir, qui vaut une double-croche; 8° le demi-quart-de-soupir, qui vaut une triple-croche; 9° et enfin le seizième-de-soupir, qui vaut une quadruple-croche. Voyez les figures de tous ces *silences*, *pl.* D. *fig.* 9.

Il faut remarquer que le point n'a pas lieu parmi les *silences* comme parmi les notes; car bien qu'une noire et un soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le soupir pour exprimer la valeur d'une noire pointée;

mais on doit, après le soupir, écrire encore un demi-soupir : cependant, comme quelques uns peignent aussi les *silences*, il faut que l'exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE, *s. f.* Dans les doubles et dans les variations, le premier couplet ou l'air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle le *simple*. ( Voyez DOUBLE, VARIATIONS. )

SIXTE, *s. f.* La seconde des deux consonnances imparfaites, appelée par les Grecs *héxacorde*, parceque son intervalle est formé de six sons ou de cinq degrés diatoniques. La *sixte* est bien une consonnance naturelle, mais seulement par combinaison ; car il n'y a point dans l'ordre des consonnances de *sixte* simple et directe.

A ne considérer les *sixtes* que par leurs intervalles, on en trouve de quatre sortes ; deux consonnantes et deux dissonantes.

Les consonnantes sont, 1° la *sixte mineure*, composée de trois *tons* et deux semi-tons majeurs, comme *mi ut ;* son rapport est de 5 à 8 : 2° la *sixte majeure*, composée de quatre *tons* et un semi-ton majeur, comme *sol mi ;* son rapport est de 3 à 5.

Les *sixtes* dissonantes sont, 1° la *sixte diminuée*, composée de deux *tons* et trois semi-tons majeurs, comme *ut* dièse, *la* bémol, et dont le rapport est de 125 à 192 ; 2° la *sixte superflue*, composée de quatre *tons*, un semi-ton majeur et un semi-ton mineur, comme *si* bémol et *sol* dièse. Le rapport de cette *sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers intervalles ne s'emploient jamais dans la mélodie, et la *sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'harmonie.

Il y a sept accords qui portent le nom de *sixte*: le premier s'appelle simplement accord de *sixte*; c'est l'accord parfait, dont la tierce est portée à la basse : sa place est sur la médiante du ton, ou sur la note sensible, ou sur la sixième note.

Le second s'appelle accord de *sixte-quarte;* c'est encore l'accord parfait, dont la quinte est portée à la basse; il ne se fait guère que sur la dominante ou sur la tonique.

Le troisième est appelé accord de *petite-sixte;* c'est un accord de septième, dont la quinte est portée à la basse. La *petite-sixte* se met ordinairement sur la seconde note du ton, ou sur la sixième.

Le quatrième est l'accord de *sixte-et-quinte* ou *grande-sixte;* c'est encore un accord de septième, mais dont la tierce est portée à la basse. Si l'accord fondamental est dominant, alors l'accord de *grande-sixte* perd ce nom et s'appelle accord de *fausse-quinte.* (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-sixte* ne se met communément que sur la quatrième note du ton.

Le cinquième est l'accord de *sixte-ajoutée;* accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande-sixte*, de tierce, de quinte, *sixte* majeure, et qui se place de même sur la tonique ou sur la quatrième note. On ne peut donc distinguer ces deux accords que par la manière de

les sauver ; car si la quinte descend et que la *sixte* reste, c'est l'accord de *grande-sixte*, et la basse fait une cadence parfaite; mais si la quinte reste et que la sixte monte, c'est l'accord de *sixte ajoutée*, et la basse-fondamentale fait une cadence irrégulière; or, comme après avoir frappé cet accord on est maître de le sauver de l'une de ces deux manières, cela tient l'auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'accord jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé; et c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *double-emploi.* (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le sixième accord est celui de *sixte-majeure* et *fausse-quinte*, lequel n'est autre chose qu'un accord de *petite-sixte* en mode mineur, dans lequel la *fausse-quinte* est substituée à la quarte : c'est, pour m'exprimer autrement, un accord de *septième diminuée*, dans lequel la tierce est portée à la basse : il ne se place que sur la seconde note du ton.

Enfin le septième accord de *sixte* est celui de *sixte-superflue ;* c'est une espèce de *petite-sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixième note d'un ton mineur descendant sur la dominante; comme alors la sixte de cette sixième note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un dièse : alors cette *sixte-superflue* devient un accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

SOL. La cinquième des six syllabes inventées

par l'Arétin pour prononcer les notes de la gamme. Le *sol* naturel répond à la lettre G. (Voyez GAMME.)

SOLFIER, *v. n.* C'est, en entonnant des sons, prononcer en même temps les syllabes de la gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant dans leur esprit à celle des intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à se rappeler ces intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *solfier* quatre syllabes ou dénominations des notes, qu'ils répétoient à chaque tétracorde, comme nous en répétons sept à chaque octave; ces quatre syllabes étoient les suivantes, *te*, *ta*, *thè*, *tho*. La première répondoit au premier son ou à l'hypate du premier tétracorde et des suivants; la seconde, à la parhypate; la troisième, au lichanos; la quatrième, à la néte; et ainsi de suite en recommençant : manière de *solfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du tétracorde, et que les sons homologues, gardant et les mêmes rapports et les mêmes noms d'un tétracorde à l'autre, étoient censés répétés de quarte en quarte, comme chez nous d'octave en octave, prouve en même temps que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, et s'établissoit sur des principes tout différents.

Gui d'Arezzo ayant substitué son hexacorde au tétracorde ancien, substitua aussi, pour le *solfier*, six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois; ces six syllabes sont les suivantes, *ut ré mi fa sol la*, tirées, comme chacun sait, de l'hymne de saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'air de cette hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'église romaine n'est pas exactement celui dont l'Arétin tira ses syllabes, puisque les sons qui les portent dans cette hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa gamme. On trouve, dans un ancien manuscrit conservé dans la bibliothèque du chapitre de Sens, cette hymne telle probablement qu'on la chantoit du temps de l'Arétin, et dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au son correspondant de la gamme, comme on peut le voir (*pl.* G, *fig.* 2.), où j'ai transcrit cette hymne en notes de plain-chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Gui ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *pro to do no tu a*, au lieu de celles-là; mais enfin celles de Gui l'emportèrent, et furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie* seulement par les lettres de la gamme, et non par les syllabes : en sorte que la note qu'en *solfiant* nous appelons *la*, ils l'appellent A; celle que

nous appelons *ut*, ils l'appellent C; pour les notes dièses ils ajoutent un *s* à la lettre et prononcent cet *s*, *is;* en sorte, par exemple, que pour *solfier re* dièse, ils prononcent *dis*. Ils ont aussi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *si*, qui n'est B qu'étant bémol; lorsqu'il est béquarre, il est H : ils ne connoissent, en *solfiant*, de bémol que celui-là seul; au lieu du bémol de toute autre note, ils prennent le dièse de celle qui est au-dessous, ainsi pour *la* bémol ils *solfient* G *s*, pour *mi* bémol *D s*, etc. Cette manière de *solfier* est si dure et si embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en servir et devenir toutefois grand musicien.

Depuis l'établissement de la gamme de l'Arétin on a essayé en différents temps de substituer d'autres syllabes aux siennes. Comme la voix des trois premières est assez sourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit aussi changé celle de *solfier*, et il nommoit les huit notes de l'octave par les huit syllabes suivantes, *pa ra ga da so bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus passé que les notes; mais pour la syllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur; les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *solfier*, quoiqu'ils nomment *ut* et non pas *do* dans la gamme. Quant à l'addition du *si*, voyez SI.

A l'égard des notes altérées par dièse ou par bémol, elles portent le nom de la note au naturel, et cela cause dans la manière de *solfier* bien des embarras auxquels M. de Boisgelou s'est pro-

posé de remédier en ajoutant cinq notes pour compléter le systême chromatique et donner un nom particulier à chaque note. Ces noms avec les anciens sont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y a de cordes dans ce systême; savoir, *ut de ré ma mi fa si sol be la sa si:* au moyen de ces cinq notes ajoutées, et des noms qu'elles portent, tous les bémols et les dièses sont anéantis, comme on le pourra voir au mot SYSTÊME dans l'exposition de celui de M. de Boisgelou.

Il y a diverses manières de *solfier;* savoir, par muances, par transposition, et au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL, et TRANSPOSITION.) La première méthode est la plus ancienne; la seconde est la meilleure; la troisième est la plus commune en France. Plusieurs nations ont gardé dans les muances l'ancienne nomenclature des six syllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *solfient* sur ces quatre syllabes seulement, *mi fa sol la.* Les François, au contraire, ont ajouté une syllabe pour renfermer sous des noms différents tous les sept sons diatoniques de l'octave.

Les inconvénients de la méthode de l'Arétin sont considérables; car, faute d'avoir rendu complète la gamme de l'octave, les syllabes de cette gamme ne signifient ni des touches fixes du clavier, ni des degrés du ton, ni même des intervalles déterminés. Par les muances, *la fa* peut former un intervalle de tierce majeure en

descendant, ou de tierce mineure en montant, ou d'un semi-ton encore en montant, comme il est aisé de voir par la gamme, etc. (Voy. GAMME, MUANCES.) C'est encore pis par la méthode angloise : on trouve à chaque instant différents intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes syllabes, et les mêmes noms des notes y reviennent à toutes les quartes, comme parmi les Grecs ; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les octaves, selon le système moderne.

La manière de *solfier* établie en France par l'addition du *si*, vaut assurément mieux que tout cela ; car la gamme se trouvant complète, les muances deviennent inutiles, et l'analogie des octaves est parfaitement observée : mais les musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des notes toujours fixes et déterminés sur les touches du clavier, en sorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les degrés d'un ton transposé n'en ont point ; défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les dièses ou bémols de la clef, qui ôte aux noms des notes l'expression des intervalles qui leur sont propres, et qui efface enfin autant qu'il est possible toutes les traces de la modulation.

*Ut* ou *ré* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du clavier ; mais telle ou telle corde du ton. Quant aux touches fixes, c'est par des lettres de l'alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appelez *ut*, je l'ap-

pelle C; celle que vous appelez *ré*, je l'appelle D. Ce ne sont pas des signes que j'invente, ce sont des signes tout établis, par lesquels je détermine très nettement la fondamentale d'un ton : mais, ce ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour comment vous nommez la tonique que je nomme *ut*, et la seconde note que je nomme *ré*, et la médiante que je nomme *mi?* car ces noms relatifs au ton et au mode sont essentiels pour la détermination des idées et pour la justesse des intonations. Qu'on y réfléchisse bien, et l'on trouvera que ce que les musisiens françois appellent *solfier au naturel* est tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode est inconnue chez toute autre nation, et sûrement ne fera jamais fortune dans aucune : chacun doit sentir, au contraire, que rien n'est plus naturel que de *solfier* par transposition lorsque le mode est transposé.

On a en Italie un recueil de leçons à *solfier*, appelées *solfeggi;* ce recueil, composé par le célèbre Léo, pour l'usage des commençants, est très estimé.

Solo, *adj. pris substantiv.* Ce mot italien s'est francisé dans la musique, et s'applique à une pièce ou à un morceau qui se chante à voix seule, ou qui se joue sur un seul instrument avec un simple accompagnement de basse ou de clavecin; et c'est ce qui distingue le *solo* du *récit*, qui peut être accompagné de tout l'orchestre. Dans

les pièces appelées *concerto*, on écrit toujours le mot *solo* sur la partie principale, quand elle récite.

SON, *s. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air par la collision d'un corps frappé par un autre parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *bruit.* (Voyez BRUIT.) Mais il y a un bruit résonnant et appréciable qu'on appelle *son.* Les recherches sur le *son* absolu appartiennent au physicien : le musicien n'examine que le *son* relatif; il l'examine seulement par ses modifications sensibles; et c'est selon cette dernière idée que nous l'envisageons dans cet article.

Il y a trois objets principaux à considérer dans le *son;* le ton, la force, et le timbre; sous chacun de ces rapports le *son* se conçoit comme modifiable; 1° du grave à l'aigu; 2° du fort au foible; 3° de l'aigre au doux, ou du sourd à l'éclatant, et réciproquement.

Je suppose d'abord, quelle que soit la nature du *son*, que son véhicule n'est autre chose que l'air même, premièrement, parceque l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré, entre le corps sonore et l'organe auditif, qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité, que l'air suffit pour expliquer la formation du *son;* et de plus parceque l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *son* dans un lieu tout-à-fait privé

d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet article.

La résonnance du son, ou, pour mieux dire, sa permanence et son prolongement, ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air; tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif et prolonge ainsi la sensation du *son*: mais il n'y a point de manière plus simple de concevoir cette durée qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succèdent, et qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression; de plus cette agitation de l'air, de quelque espèce qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore: or c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un violoncelle dans le temps qu'on en tire du *son*, on le sent frémir sous la main, et l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la corde jusqu'à ce que le *son* s'éteigne. Il en est de même d'une cloche qu'on fait sonner en la frappant du batail; on la sent, on la voit même frémir, et l'on voit sautiller les grains de sable qu'on jette sur la surface. Si la corde se détend ou que la cloche se fende, plus de frémissement, plus de *son*. Si donc cette cloche ni cette corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvements qu'elles ont elles-mêmes, on ne sauroit douter que le *son* produit par les vibrations du corps sonore ne se

propage par des vibrations semblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci supposé, examinons premièrement ce qui constitue le rapport des *sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Lazus d'Hermione, de même que le pythagoricien Hyppase de Métapont, pour calculer les rapports des consonnances, s'étoient servis de deux vases semblables et résonnants à l'unisson; que laissant vide l'un des deux, et remplissant l'autre jusqu'au quart, la percussion de l'un et de l'autre avoit fait entendre la consonnance de la quarte; que remplissant ensuite le second jusqu'au tiers, puis jusqu'à la moitié, la percussion des deux avoit produit la consonnance de la quinte, puis de l'octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque et de Censorin, s'y étoit pris d'une autre manière pour calculer les mêmes rapports; il suspendit, disent-ils, aux mêmes cordes sonores différents poids, et détermina les rapports des divers *sons* sur ceux qu'il trouva entre les poids tendants: mais les calculs de Pythagore sont trop justes pour avoir été faits de cette manière, puisque chacun sait aujourd'hui, sur les expériences de Vincent Galilée, que les *sons* sont entre eux, non comme les poids tendants, mais en raison sous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le monocorde, appelé par les anciens, *canon harmonicus,* parcequ'il don-

noit la régle des divisions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux cordes du même métal égales et également tendues forment un unisson parfait en tout sens : si les longueurs sont inégales, la plus courte donnera un *son* plus aigu, et fera aussi plus de vibrations dans un temps donné ; d'où l'on conclut que la différence des *sons* du grave à l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans un même espace de temps par les cordes ou corps sonores qui les font entendre ; ainsi l'on exprime les rapports des *sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On sait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des cordes, toutes choses d'ailleurs égales, sont toujours réciproques aux longueurs : ainsi, une corde double d'une autre ne fera, dans le même temps, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci ; et le rapport des *sons* qu'elles feront entendre s'appelle *octave*. Si les cordes sont comme 3 et 2, les vibrations seront comme 2 et 3 ; et le rapport des *sons* s'appellera *quinte*, etc. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule corde des divisions qui donnent des *sons* dans tous les rapports possibles, soit entre eux, soit avec la corde entière : c'est le monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *sons* aigus ou graves par

d'autres moyens. Deux cordes de longueur égale ne forment pas toujours l'unisson; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en temps égaux, et conséquemment donnera un *son* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des instruments à cordes, tels que le clavecin, le tympanon, et le jeu des violons et basses qui, par différents accourcissements des cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des *sons* qu'on tire de ces instruments. Il faut raisonner de même pour les instruments à vent; les plus longs forment des *sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les flûtes et hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *sons* plus aigus: en donnant plus de vent on les fait octavier, et les *sons* deviennent plus aigus encore; la colonne d'air forme alors le corps sonore, et les divers tons de la trompette et du cor de chasse ont les mêmes principes que les *sons* harmoniques du violoncelle et du violon, etc. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Si l'on fait résonner avec quelque force une des grosses cordes d'une viole ou d'un violoncelle, en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra distinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée et attentive, outre le *son* de la corde entière, au moins celui de la double octave de sa tierce, on verra même frémir et l'on entendra résonner

toutes les cordes montées à l'unisson de ces *sons*-là : ces *sons* accessoires accompagnent toujours un *son* principal quelconque ; mais quand ce *son* principal est aigu, les autres y sont moins sensibles : on appelle ceux-ci les harmoniques du *son* principal ; c'est par eux, selon M. Rameau, que tout *son* est appréciable, et c'est en eux que lui et M. Tartini ont cherché le principe de toute harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE, SYSTÊME.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *son* est de savoir comment deux ou plusieurs *sons* peuvent se faire entendre à-la-fois. Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *sons* de la quinte, dont l'un fait deux vibrations tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même temps ces différents nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, et bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux *sons* et qu'ils sont tous dissonants entre eux. Mengoli et les autres se tirent d'affaire par des comparaisons : il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à-la-fois dans l'eau, et dont les différents cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique : l'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un ton particulier, et n'est susceptible d'aucun autre ; de

sorte qu'à chaque *son* qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles et leurs harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *sons* qui leur correspondent; de sorte qu'on entend à-la-fois deux *sons*, comme on voit à-la-fois deux couleurs, parcequ'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différents points.

Ce système est ingénieux; mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur et en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes au besoin à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *sons* possibles: quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune en particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre: on allègue en vain l'exemple de la lumière dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets; car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être ouï. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection en disant que les masses d'air, chargées, pour ainsi dire, de différents *sons*, ne

frappent le tympan que successivement, alternativement, et chacune à son tour; sans trop songer à quoi il occuperoit celles qui sont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *son*.

A l'égard des harmoniques qui accompagnent un *son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente; car sitôt qu'on expliquera comment plusieurs *sons* peuvent être entendus à-la-fois, on expliquera facilement le phénomène des harmoniques. En effet, supposons qu'un *son* mette en mouvement les particules d'air susceptibles du même *son*, et les particules susceptibles de *sons* plus aigus à l'infini; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations, commençant et finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cesse aidées et renouvelées par les siennes; ces particules seront celles qui donneront l'unisson : vient ensuite l'octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *son* principal, en sont aidées et renforcées seulement de deux en deux; par conséquent l'octave sera sensible, mais moins que l'unisson : vient ensuite la douzième ou l'octave de la quinte, qui fait trois vibrations précises pendant que le *son* fondamental en fait une; ainsi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troisième vibration, la douzième sera moins sensible que l'octave, qui reçoit ce

nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvelés, et par conséquent les harmoniques toujours moins sensibles, jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, et que, les vibrations ayant le temps de s'éteindre avant d'être renouvelées, l'harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport cesse d'être rationnel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la corde, et ce *son* aigu est absolument dissonant et nul : telle est la raison pourquoi les premiers harmoniques s'entendent, et pourquoi tous les autres *sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la première qualité du *son;* passons aux deux autres.

II. La force du *son* dépend de celle des vibrations du corps sonore; plus ces vibrations sont grandes et fortes, plus le *son* est fort et vigoureux et s'entend de loin. Quand la corde est assez tendue, et qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones, et par conséquent le ton demeure le même, soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *son;* mais en raclant trop fort l'archet, en relâchant trop la corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du ton; et c'est une des raisons pourquoi, dans la musique fran-

çoise où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'italienne où la voix se modère avec plus de douceur.

La vitesse du *son*, qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vitesse est toujours égale et constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent; c'est-à-dire que le *son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, et qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley et de Flamstéade, le *son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, et au Pérou 174 toises, selon M. de La Condamine; le P. Mersenne et Gassendi ont assuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *son:* depuis les expériences que Derham et l'académie des sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *son* s'affoiblit en s'étendant; et cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du carré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *sons* par la qualité du timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un hautbois aura beau se mettre à l'unisson d'une flûte, il aura beau radoucir le *son* au même degré, le *son* de la flûte aura toujours je ne sais quoi de moelleux et de doux,

celui du hautbois je ne sais quoi de rude et d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde, sans parler de la diversité du timbre des voix. (Voyez VOIX.) Il n'y a pas un instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre; et l'orgue seul a une vingtaine de jeux tous de timbre différent: cependant personne, que je sache, n'a examiné le *son* dans cette partie, laquelle, aussi bien que les autres, se trouvera peut-être avoir ses difficultés; car la qualité du timbre ne peut dépendre ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps sonore une troisième cause différente de ces deux pour expliquer cette troisième qualité du *son* et ses différences; ce qui peut-être n'est pas trop aisé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la musique, qui est le *son* en général.

En effet le compositeur ne considère pas seulement si les *sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus, mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, sourds ou éclatants, et il les distribue à différents instruments, à diverses voix, en récits ou en chœurs, aux extrémités ou dans le *medium* des instruments ou

des voix, avec des *doux* ou des *forts*, selon les convenances de tout cela.

Mais il est vrai que c'est uniquement dans la comparaison des *sons* du grave à l'aigu que consiste toute la science harmonique; de sorte que, comme le nombre des *sons* est infini, l'on peut dire dans le même sens que cette science est infinie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *sons* du grave à l'aigu, et, quelque petit que puisse être l'intervalle qui est entre deux *sons*, on le concevra toujours divisible par un troisième *son*: mais la nature et l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la musique. On trouve bientôt dans les instruments les bornes des *sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu: alongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une corde sonore, elle n'aura plus de *son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une flûte ou d'un tuyau d'orgue, ni sa longueur; il y a des bornes, passé lesquelles ni l'un ni l'autre ne résonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure et ses lois; trop foible, elle ne rend point de *son*; trop forte, elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin il est constaté par mille expériences que tous les *sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus aperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque sorte fixé les limites, et, selon ses observations, rapportées

par M. Diderot dans ses Principes d'Acoustique, tous les *sons* sensibles sont compris entre les nombres 30 et 7552; c'est-à-dire que, selon ce grand géomètre, le *son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde, et le plus aigu 7552 vibrations dans le même temps; intervalle qui renferme à-peu-près 8 octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *sons*, qu'il n'y en a, dans leur infinité possible, qu'un très petit nombre qui puissent être admis dans le système harmonieux; car tous ceux qui ne forment pas des consonnances avec les *sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas médiatement ou immédiatement des différences de ces consonnances, doivent être proscrits du système. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *sons* seulement dans l'étendue d'une octave, desquels douze toutes les autres octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *sons* différents, en les multipliant par le nombre des octaves auquel est bornée l'étendue des *sons* appréciables, on trouvera 96 en tout pour le plus grand nombre des *sons* praticables dans notre musique sur un même *son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *sons* praticables dans l'ancienne musique : car les Grecs formoient, pour

ainsi dire, autant de systêmes de musique qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de musique, que le nombre de ces manières étoit grand et peut-être indéterminé ; or chaque accord particulier changeoit les *sons* de la moitié du systême, c'est-à-dire des deux cordes mobiles de chaque tétracorde : ainsi l'on voit bien ce qu'ils avoient de *sons* dans une seule manière d'accord, mais on ne peut calculer au juste combien ce nombre se multiplioit dans tous les changements de genre et de mode qui introduisoient de nouveaux *sons*.

Par rapport à leurs tétracordes, ils distinguoient les *sons* en deux classes générales ; savoir, les *sons* stables et fixes dont l'accord ne changeoit jamais, et les *sons* mobiles dont l'accord changeoit avec l'espéce du genre : les premiers étoient huit en tout, savoir les deux extrêmes de chaque tétracorde et la corde proslambanomène ; les seconds étoient aussi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parceque deux *sons* voisins quelquefois se confondoient en un, et quelquefois se séparoient.

Ils divisoient derechef, dans les genres épais, les *sons* stables en deux espèces, dont l'une contenoit trois *sons*, appelés *apycni* ou *non-serrés*, parcequ'ils ne formoient au grave ni semi-tons ni moindres intervalles ; ces trois *sons apycni* étoient la proslambanoméne, la néte-synnéménon, et la néte-hyperboléon. L'autre espèce por-

toit le nom de *sons barypycni* ou *sons-serrés*, parcequ'ils formoient le grave des petits intervalles : les *sons barypycni* étoient au nombre de cinq; savoir, l'hypate-hypaton, l'ypathe-méson, la mèse, la paramèse et la nète-diézeugménon.

Les *sons* mobiles se subdivisoient pareillement en *sons mésopycni* ou moyens dans le serré, lesquels étoient aussi cinq en nombre; savoir, le second, en montant, de chaque tétracorde; et en cinq autres *sons*, appelés *oxypycni* ou suraigus, qui étoient le troisième, en montant, de chaque tétracorde. ( Voyez TÉTRACORDE. )

A l'égard des douze *sons* du systême moderne, l'accord n'en change jamais et ils sont tous immobiles. Brossard prétend qu'ils sont tous mobiles, fondé sur ce qu'ils peuvent être altérés par dièse ou bémol : mais autre chose est de changer de corde, et autre chose de changer l'accord d'une corde.

SON FIXE, *s. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *son fixe* il faudroit s'assurer que ce *son* seroit toujours le même dans tous les temps et dans tous les lieux : or, il ne faut pas croire qu'il suffise pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée; car, premièrement, le tuyau restant toujours le même, la pesanteur de l'air ne restera pas pour cela toujours la même, le *son* changera, et deviendra plus grave ou plus aigu, selon que l'air deviendra plus léger ou plus pesant; par la même raison le *son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmosphère,

selon que ce même tuyau sera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En second lieu, ce même tuyau, quelle qu'en soit la matière, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid cause dans les dimensions de tous les corps; le tuyau se raccourcissant ou s'alongeant, deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave, et de ces deux causes combinées vient la difficulté d'avoir un *son fixe*, et presque l'impossibilité de s'assurer du même *son* dans deux lieux en même temps, ni dans deux temps en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *son* dans un temps donné, l'on pourroit, par le même nombre des vibrations, s'assurer de l'identité du *son;* mais ce calcul étant impossible, on ne peut s'assurer de cette identité du *son* que par celle des instruments qui le donnent; savoir, le tuyau, quant à ses dimensions, et l'air, quant à sa pesanteur. M. Sauveur proposa pour cela des moyens qui ne réussirent pas à l'expérience. M. Diderot en a proposé depuis de plus praticables, et qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes et sensibles, en le composant de deux parties mobiles par lesquelles on puisse l'alonger et l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le thermomètre quant à la température, et par le baromètre quant à la pe-

santeur. Voyez là-dessus les Principes d'acoustique de cet auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SONS FLUTÉS. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

SONS HARMONIQUES OU SONS FLUTÉS. Espèce singulière de *sons* qu'on tire de certains instruments, tels que le violon et le violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du chevalet, et en posant légèrement le doigt sur certaines divisions de la corde. Ces *sons* sont fort différents pour le timbre et pour le ton de ce qu'ils seroient si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au ton, par exemple, ils donneront la quinte quand ils donneroient la tierce, la tierce quand ils donneroient la sixte, etc. Quant aux timbres, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la corde sur le manche; et c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son violon, ou M. Bertaud sur son violoncelle, des suites de ces beaux *sons*. En glissant légèrement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une corde qu'on touche en même temps de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de *sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la théorie.

Le principe sur lequel cette théorie est fondée est qu'une corde étant divisée en deux parties

commensurables entre elles, et par conséquent avec la corde entière, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la corde dans cet état, elle rendra, non le *son* de la corde entière, ni celui de sa grande partie, mais celui de la plus petite partie, si elle mesure exactement l'autre, ou, si elle ne la mesure pas, le son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une corde 6 en deux parties 4 et 2, le *son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4; mais si la corde 5 est divisée par 2 et 3; alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande; le *son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 et 2, et de toute la corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation, et conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'académie des sciences, tout le merveilleux disparoît; avec un calcul très simple on assigne pour chaque degré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la corde, il ne donne qu'une suite de *sons harmoniques* qui se succèdent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt, et les points qui ne forment pas des divisions

exactes, ou qui en forment de trop composées, ne donnent aucun *son* sensible ou appréciable.

On trouvera, *pl.* G, *fig.* 3, une table des *sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui desirent de les pratiquer. La première colonne indique les *sons* que rendroient les divisions de l'instrument touchées en plein, et la seconde colonne montre les *sons flûtés* correspondants quand la corde est touchée harmoniquement.

Après la première octave, c'est-à-dire depuis le milieu de la corde en avançant vers le chevalet, on retrouve les mêmes *sons harmoniques* dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'octave aiguë, c'est-à-dire la dix-neuvième sur la dixième mineure, la dix-septième sur la dixième majeure, etc.

Je n'ai fait, dans cette table, aucune mention des *sons harmoniques* relatifs à la seconde et à la septième : premièrement, parceque les divisions qui les forment n'ayant entre elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *sons* trop aigus pour être agréables, et trop difficiles à tirer par le coup d'archet, et de plus parcequ'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique; car le *son harmonique* du *ton* majeur seroit la vingt-troisième, ou la triple octave de la seconde, et l'harmonique du *ton* mineur seroit la vingt-quatrième, ou la triple octave de la tierce mineure : mais quelle est l'oreille assez

fine et la main assez juste pour distinguer et toucher à sa volonté un *ton* majeur ou un *ton* mineur?

Tout le jeu de la trompette marine est en *sons harmoniques;* ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *sons*.

SONATE, *s. f.* Pièce de musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différents. La *sonate* est à-peu-près pour les instruments ce qu'est la cantate pour la voix.

La *sonate* est faite ordinairement pour un seul instrument qui récite accompagné d'une basse-continue; et dans une telle composition on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *sonates* en trio, que les Italiens appellent plus communément *sinfonie;* mais quand elles passent trois parties, ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de concerto. (Voyez CONCERTO.)

Il y plusieurs sortes de *sonates*. Les Italiens les réduisent à deux espèces principales : l'une, qu'ils appellent *sonate da camera, sonates* de chambre, lesquelles sont composées de plusieurs airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *quites;* l'autre espèce est appelée *sonate da chiesa*,

*sonates* d'église, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'harmonie, et des chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espéce que soient les *sonates*, elles commencent d'ordinaire par un adagio, et après avoir passé par deux ou trois mouvements différents, finissent par un allegro ou un presto.

Aujourd'hui que les instruments sont la partie la plus importante de la musique, les *sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de symphonie; le vocal n'en est guère que l'accessoire, et le chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la musique italienne dans une langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les instruments ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La musique purement harmonique est peu de chose : pour plaire constamment, et prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celle de la poésie et de la peinture ; la parole est le moyen par lequel la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, et c'est par les sons touchants de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure symphonie,

dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'instrument, est loin de cette énergie? Toutes les folies du violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux sons de la voix de mademoiselle Le Maure? La symphonie anime le chant et ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce peintre grossier, qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures, *C'est un arbre*, *c'est un homme*, *c'est un cheval*. Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui, se trouvant excédé de ces éternelles symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu?*

SONNER, *v. a. et n.* On dit en composition qu'une note *sonne* sur la basse, lorsqu'elle entre dans l'accord et fait harmonie ; à la différence des notes qui ne sont que de goût, et ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *sonnent* point : on dit aussi *sonner* une note, un accord, pour dire, frapper ou faire entendre le son, l'harmonie de cette note ou de cet accord.

SONORE, *adj.* qui rend du son. *Un métal sonore:* de là, *corps sonore.* (Voyez CORPS SONORE.)

*Sonore* se dit particulièrement et par excellence de tout ce qui rend des sons moelleux, forts, nets, justes, et bien timbrés: *une cloche sonore*, *une voix sonore*, etc.

SOTTO-VOCE, *adv.* Ce mot italien marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à

demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu : *mezzo-forte* et *mezza-voce* signifient la même chose.

Soupir. Silence équivalant à une noire, et qui se marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en sens contraire, en cette sorte L. (Voyez SILENCE, NOTES.)

Sourdine, *s. f.* Petit instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du violoncelle, pour rendre les sons plus sourds et plus foibles, en interceptant et gênant la vibration du corps entier de l'instrument. La *sourdine*, en affoiblissant les sons, change leur timbre et leur donne un caractère extrêmement attendrissant et triste. Les musiciens françois, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *sourdine*, et qui n'aiment pas l'embarras de la placer et déplacer, ne s'en servent point; mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les orchestres d'Italie; et c'est parcequ'on trouve souvent ce mot *sordini* écrit dans les symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *sourdines* aussi pour les cors de chasse, pour le clavecin, etc.

Sous-dominante ou soudominante. Nom donné par M. Rameau à la quatrième note du ton, laquelle est par conséquent au même intervalle de la tonique en descendant, qu'est la dominante en montant: cette dénomination vient de l'affinité que cet auteur trouve par renversement entre le mode mineur de la *sous-domi-*

*nante*, et le mode majeur de la tonique. (Voyez HARMONIE.) Voyez aussi l'article qui suit.

SOUS-MÉDIANTE OU SOUMÉDIANTE. C'est aussi, dans le vocabulaire de M. Rameau le nom de la sixième note du ton; mais cette *sous-médiante* devant être au même intervalle de la tonique en-dessous, qu'en est la médiante en-dessus, doit faire tierce majeure sous cette tonique, et par conséquent tierce mineure sous la sous-dominante, et c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du mode mineur; mais il s'ensuivroit de là que le mode majeur d'une tonique, et le mode mineur de sa sous-dominante, devroient avoir une grande affinité; ce qui n'est pas, puisqu'au contraire il est très rare qu'on passe d'un de ces deux modes à l'autre, et que l'échelle presque entière est altérée par une telle modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédents, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement, par *sous-dominante*, la note qui est un degré au-dessous de la dominante, et par *sous-médiante*, la note qui est un degré au-dessous de la médiante. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens, est que, dans l'un et dans l'autre, la sous-médiante est la même note *fa* pour le ton d'*ut:* mais il n'en seroit pas ainsi de la *sous-médiante;* elle seroit *la* dans le premier sens, et *ré* dans le second. Le lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de

M. Rameau ; ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition.

SOUTENIR, *v. a. pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très souvent les musiciens, et sur-tout les symphonistes.

SPICCATO, *adj.* Mot italien, lequel, écrit sur la musique, indique des sons secs et bien détachés.

SPONDAULA, *s. m.* C'étoit, chez les anciens, un joueur de flûte ou autre semblable instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du prêtre quelque air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du grec σπονδὴ *libation*, et αὐλὸς, *flûte.*

SPONDÉASME, *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes musiques grecques, une altération dans le genre harmonique, lorsqu'une corde étoit accidentellement élevée de trois dièses au-dessus de son accord ordinaire ; de sorte que le *spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*éclyse.*

STABLES, *adj.* Sons ou cordes *stables :* c'étoient, outre la corde proslambanomène, les deux extrêmes de chaque tétracorde, desquels extrêmes sonnant ensemble le diatessaron ou la quarte, l'accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit suivant les genres, et qu'on appeloit pour cela *sons* ou *cordes mobiles.*

STYLE, *s. m.* Caractère distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup selon les pays, le goût des peuples, le génie des auteurs : selon les matières, les lieux, les temps, les sujets, les expressions, etc.

On dit en France le *style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, etc.; en Allemagne, on dit le *style* de Hasse, de Gluck, de Graun; en Italie, on dit le *style* de Léo, de Pergolèse, de Jomelli, de Buranello. Le *style* des musiques d'église n'est pas le même que celui des musiques pour le théâtre ou pour la chambre. Le *style* des compositions allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Le *style* des compositions françoises est fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des compositions italiennes est fleuri, piquant, énergique.

*Style* dramatique ou imitatif, est un *style* propre à exciter ou peindre les passions: *style* d'église, est un *style* sérieux, majestueux, grave: *style* de motet, où l'artiste affecte de se montrer tel, est plutôt classique et savant qu'énergique ou affectueux : *style* hyporchématique, propre à la joie, au plaisir, à la danse, et plein de mouvements vifs, gais, et bien marqués: *style* symphonique ou instrumental. Comme chaque instrument a sa touche, son doigter, son caractère particulier, il a aussi son *style*. *Style* mélismatique ou naturel, et qui se présente le premier aux gens qui n'ont point appris: *style* de fantaisie, peu lié, plein d'idées, libre de toute

contrainte : *style* choraïque ou dansant, lequel se divise en autant de branches différentes qu'il y a de caractères dans la danse, etc.

Les anciens avoient aussi leurs *styles* différents. (Voyez MODE, MÉLOPÉE.)

SUJET, *s. m.* Terme de composition : c'est la partie principale du dessein, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSEIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art et du travail; celle-ci seule dépend du génie, et c'est en elle que consiste l'invention.

Les principaux *sujets* en musique produisent des rondeaux, des imitations, des fugues, etc. (Voyez ces mots.) Un compositeur stérile et froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *sujet*, ne fait que le retourner, et le promener de modulation en modulation; mais l'artiste qui a de la chaleur et de l'imagination, sait, sans laisser oublier son *sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente.

SUITE, *s. f.* (Voyez SONATE.)

SUPER-SUS, *s. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux dessus quand ils étoient très aigus.

SUPPOSITION, *s. f.* Ce mot a deux sens en musique.

1° Lorsque plusieurs notes montent ou descendent diatoniquement dans une partie sur une même note d'une autre partie; alors ces notes diatoniques ne sauroient toutes faire harmonie, ni entrer à-la-fois dans le même accord : il y en a donc qu'on y compte pour rien, et ce sont ces

notes étrangères à l'harmonie qu'on appelle note par *supposition.*

La régle générale est, quand les notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le temps fort portent harmonie; celles qui passent sur le temps foible sont des notes de *supposition*, qui ne sont mises que pour le chant et pour former des degrés conjoints. Remarquez que, par *temps fort* et *temps foible*, j'entends moins ici les principaux temps de la mesure que les parties mêmes de chaque temps : ainsi, s'il y a deux notes égales dans un même temps, c'est la première qui porte harmonie, la seconde est de *supposition :* si le temps est composé de quatre notes égales, la première et la troisième portent harmonie, la seconde et la quatrième sont des notes de *supposition*, etc.

Quelquefois on pervertit cet ordre, on passe la première note par *supposition*, et l'on fait porter la seconde; mais alors la valeur de cette seconde note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la première.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par degrés conjoints; car quand les degrés sont disjoints il n'y a point de *supposition*, et toutes les notes doivent entrer dans l'accord.

2° On appelle accords par *supposition* ceux où la basse-continue ajoute ou suppose un nouveau son au-dessous de la basse-fondamentale; ce qui fait que de tels accords excèdent toujours l'étendue de l'octave.

Les dissonances des accords par *supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, et sauvées en descendant diatoniquement sur des sons d'un accord sous lequel la même basse *supposée* puisse tenir comme basse-fondamentale, ou du moins comme basse-continue: c'est ce qui fait que les accords par *supposition*, bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois sortes d'accords par *supposition*: tous sont des accords de septième. La première, quand le son ajouté est une tierce au-dessous du son fondamental; tel est l'accord de neuvième: si l'accord de neuvième est formé par la médiante ajoutée au-dessous de l'accord sensible en mode mineur, alors l'accord prend le nom de quinte superflue. La seconde espèce est quand le son supposé est une quinte au-dessous du fondamental, comme dans l'accord de quarte ou onzième: si l'accord est sensible et qu'on suppose la tonique, l'accord prend le nom de septième superflue. La troisième espèce est celle où le son supposé est au-dessous d'un accord de septième diminuée; s'il est une tierce au-dessous, c'est-à-dire que le son supposé soit la dominante, l'accord s'appelle accord de seconde mineure et tierce majeure; il est fort peu usité: si le son ajouté est une quinte au-dessous, ou que ce son soit la médiante, l'accord s'appelle accord de quarte et quinte superflue; et s'il est une septième au-dessous, c'est-à-dire la tonique elle-

même, l'accord prend le nom de sixte mineure et septième superflue. A l'égard des renversements de ces divers accords, où le son supposé se transporte dans les parties supérieures, n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix et circonspection. L'on trouvera au mot ACCORD tous ceux qui peuvent se tolérer.

SURAIGUES. Tétracorde des *suraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTÊME.)

SURNUMÉRAIRE OU AJOUTÉE, *s.f.* C'étoit le nom de la plus basse corde du systême des Grecs, ils l'appeloient en leur langue proslambanoménos. (Voyez ce mot.)

SUSPENSION, *s.f.* Il y a *suspension* dans tout accord sur la basse duquel on soutient un ou plusieurs sons de l'accord précédent avant que de passer à ceux qui lui appartiennent; comme si, la basse passant de la tonique à la dominante, je prolonge encore quelques instants sur cette dominante l'accord de la tonique qui la précède avant de le résoudre sur le sien, c'est une *suspension*.

Il y a des *suspensions* qui se chiffrent et entrent dans l'harmonie : quand elles sont dissonantes, ce sont toujours des accords par supposition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *suspensions* ne sont que de goût; mais, de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir aux trois régles suivantes.

I. La *suspension* doit toujours se faire sur le

frappé de la mesure, ou du moins sur un temps fort.

II. Elle doit toujours se résoudre diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, c'est-à-dire que chaque partie qui a suspendu ne doit ensuite monter ou descendre que d'un degré pour arriver à l'accord naturel de la note de basse qui a porté la *suspension.*

III. Toute *suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule note sensible qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions, il n'y a point de *suspension* qu'on ne puisse pratiquer avec succès, parcequ'alors l'oreille, pressentant sur la basse la marche des parties, suppose d'avance l'accord qui suit. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir et distribuer à propos les *suspensions* dans le chant et dans l'harmonie.

SYLLABE, *s. f.* Ce nom a été donné par quelques anciens, et, entre autres, par Nicomaque, à la consonnance de la quarte, qu'ils appeloient communément diatessaron : ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le tétracorde ainsi que nous regardons l'octave, comme comprenant tous les sons radicaux ou composants.

SYMPHONIASTE, *s. m.* Compositeur de plain-chant. Ce terme est devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'abbé Le Beuf.

SYMPHONIE, *s. f.* Ce mot, formé du grec σύν,

*avec*, et φωνὴ, *son*, signifie, dans la musique ancienne, cette union des sons qui forme un concert. C'est un sentiment reçu, et, je crois, démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot: ainsi leur *symphonie* ne formoit pas des accords, mais elle résultoit du concours de plusieurs voix ou de plusieurs instruments, ou d'instruments mêlés aux voix chantant ou jouant la même partie: cela se faisoit de deux manières; ou tout concertoit à l'unisson, et alors la symphonie s'appeloit plus particulièrement *homophonie;* ou la moitié des concertants étoit à l'octave ou même à la double octave de l'autre, et cela se nommoit *antiphonie*. On trouve la preuve de ces distinctions dans les problêmes d'Aristote, section 19.

Aujourd'hui le mot de *symphonie* s'applique à toute musique instrumentale, tant des pièces qui ne sont destinées que pour les instruments, comme les sonates et les concerto, que de celles où les instruments se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos opéra et dans plusieurs autres sortes de musiques: on distingue la musique vocale en musique sans *symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la basse-continue; et musique avec *symphonie*, qui a au moins un dessus d'instruments, violons, flûtes ou hautbois: on dit d'une pièce qu'elle est en grande *symphonie*, quand, outre la basse et les dessus, elle a encore deux autres parties instrumentales,

savoir, taille et quinte de violon. La musique de la chapelle du roi, celle de plusieurs églises, et celle des opéra sont presque toujours en grande *symphonie*.

SYNAPHE, *s. f.* Conjonction de deux tétracordes, ou, plus précisément, résonnances de quarte ou diatessaron, qui se fait entre les cordes homologues de deux tétracordes conjoints : ainsi il y a trois *synaphes* dans le système des Grecs; l'une entre le tétracorde des hypates et celui des mèses; l'autre, entre le tétracorde des mèses et celui des conjointes; et la troisième, entre le tétracorde des disjointes et celui des hyperbolées. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

SYNAULIE, *s. f.* Concert de plusieurs musiciens, qui, dans la musique ancienne, jouoient et se répondoient alternativement sur des flûtes, sans aucun mélange de voix.

M. Malcolm, qui doute que les anciens eussent une musique composée uniquement pour les instruments, ne laisse pas de citer cette *synaulie* après Athénée; et il a raison, car ces *synaulies* n'étoient autre chose qu'une musique vocale jouée par des instruments.

SYNCOPE, *s. f.* Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps foible; ainsi toute note *syncopée* est à contre-temps.

Il faut remarquer que la *syncope* n'existe pas moins dans l'harmonie, quoique le son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs notes, pourvu que la disposi-

tion de ces notes qui répètent le même son soit conforme à la définition.

La *syncope* a ses usages dans la mélodie pour l'expression et le goût du chant; mais sa principale utilité est dans l'harmonie pour la pratique des dissonances. La première partie de la *syncope* sert à la préparation : la dissonance se frappe sur la seconde; et, dans une succession de dissonances, la première partie de la *syncope* suivante sert en même temps à sauver la dissonance qui précède, et à préparer celle qui suit.

*Syncope*, de σὺν, *avec*, et de κόπτω, *je coupe*, je bats; parceque la *syncope* retranche de chaque temps, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des sons qui s'entre-heurtent en quelque sorte dans la dissonance; mais les *syncopes* sont antérieures à notre harmonie, et il y a souvent des *syncopes* sans dissonances.

SYNNÉMÉNON, *gén. plur. fém.* Tétracorde *synnéménon* ou des conjointes. C'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième tétracorde, quand il étoit conjoint avec le second et divisé d'avec le quatrième. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrième et divisé du second, ce même tétracorde prenoit le nom de *diézeugménon* ou des divisées. Voyez ce mot. (Voyez aussi TÉTRACORDE, SYSTÊME.)

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit, dans l'ancienne musique, la troisième corde du tétracorde *syn-*

*néménon* dans le genre diatonique; et comme cette troisième corde étoit la même que la seconde corde du tétracorde des disjointes, elle portoit aussi dans ce tétracorde le nom de *trite diézeugménon.* (Voyez TRITE, SYSTÈME, TÉTRACORDE.)

Cette même corde dans les deux autres genres portoit le nom du genre où elle étoit employée, mais alors elle ne se confondoit pas avec la trite diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR, *adj.* C'est l'épithète par laquelle Aristoxène distingue celle des deux espéces du genre diatonique ordinaire, dont le tétracorde est divisé en un semi-*ton* et deux *tons* égaux; au lieu que dans le diatonique mol, après le semi-*ton*, le premier intervalle est de trois quarts de *ton*, le second de cinq. (Voyez GENRES, TÉTRACORDES.)

Outre le genre *syntonique* d'Aristoxène, appelé aussi *diatono-diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il divise le tétracorde en trois intervalles: le premier, d'un semi-ton majeur; le second, d'un *ton* majeur; et le troisième, d'un *ton* mineur. Ce diatonique dur ou *syntonique* de Ptolomée nous est resté; et c'est aussi la diatonique unique de Dydime; à cette différence près que Dydime ayant mis ce *ton* mineur au grave, et le *ton* majeur à l'aigu, Ptolomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup-d'œil la différence de ces

deux genres *syntoniques* par les rapports des intervalles qui composent le tétracorde dans l'un et dans l'autre.

$$\textit{Syntonique}\ \text{d'Aristoxène},\ \frac{3}{20}+\frac{6}{20}+\frac{6}{20}=\frac{3}{4}$$

$$\textit{Syntonique}\ \text{de Ptolomée},\ \frac{15}{16}+\frac{8}{9}+\frac{9}{10}=\frac{3}{4}$$

Il y avoit d'autres *syntoniques* encore, et l'on en comptoit quatre espèces principales; savoir, l'ancien, le réformé, le tempéré, et l'égal: mais c'est perdre son temps et abuser de celui du lecteur que de le promener par toutes ces divisions.

SYNTONO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des modes de l'ancienne musique. Platon dit que les modes mixo-lydien, et syntono-lydien sont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Aristide Quintilien une liste des divers modes, qu'il ne faut pas confondre avec les tons qui portent le même nom, et dont j'ai parlé sous le mot *mode*, pour me conformer à l'usage moderne, introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les modes étoient des manières différentes de varier l'ordre des intervalles. Les tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs cordes fondamentales. C'est dans le premier sens qu'il faut entendre le mode syntono-lydien, dont parle Platon, et duquel nous n'avons, au reste, aucune explication.

SYSTÊME, *s. m.* Ce mot, ayant plusieurs ac-

ceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très long article.

Pour commencer par le sens propre et technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *systême* à tout intervalle composé ou conçu comme composé d'autres intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémentsdu *systême*, s'appellent *diastême*. (Voyez DIASTÊME.)

Il y a une infinité d'intervalles différents, et par conséquent aussi une infinité de *systêmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *systêmes* harmoniques, c'est-à-dire de ceux dont les éléments sont ou des consonnances, ou des différences des consonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLES.)

Les anciens divisoient les *systêmes* en généraux et particuliers : ils appeloient *systême particulier* tout composé d'au moins deux intervalles; tels que sont ou peuvent être conçues l'octave, la quinte, la quarte, la sixte, et même la tierce. J'ai parlé des *systêmes* particuliers au mot INTERVALLE.

Les *systêmes* généraux, qu'ils appeloient plus communément *diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *systêmes* particuliers, et comprenoient par conséquent tous les sons employés dans la musique. Je me borne ici à l'examen de leur *systême* dans le genre diatonique, les différences du chromatique et de l'enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état des progrès de l'ancien *systême* par ceux des instruments destinés à l'exécution ; car ces instruments accompagnant à l'unisson les voix, et jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de sons différents qu'il en entroit dans le *systême :* or les cordes de ces premiers instruments se touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de cordes que le *systême* renfermoit de sons; et c'est ainsi que, dès l'origine de la musique, on peut, sur le nombre des cordes de l'instrument, déterminer le nombre des sons du *systême*. Tout le *systême* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre sons tout au plus, qui formoient l'accord de leur lyre ou cithare : ces quatre sons, selon quelques uns, étoient par degrés conjoints; selon d'autres ils n'étoient pas diatoniques, mais les deux extrêmes sonnoient l'octave, et les deux moyens la partageoient en une quarte de chaque côté et un *ton* dans le milieu, de la manière suivante.

*Ut* — trite diézeugménon.
*Sol* — lichanos méson.
*Fa* — parhypate méson.
*Ut* — parhypate hypaton.

C'est ce que Boëce appelle le tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la lyre de Mercure n'avoit que trois cordes. Ce *systême* ne demeura pas long-temps borné à si peu de sons; Chorèbe, fils d'Athis, roi de Lydie, y ajouta une cinquième corde; Hyagnis, une si-

xième; Terpandre, une septième, pour égaler le nombre des planètes; et enfin Lychaon de Samos, la huitième.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la cithare à sept cordes; que Simonide y en joignit une huitième, et Timothée une neuvième. Nicomaque le Gérasénien attribue cette huitième corde à Pythagore, la neuvième à Théophraste de Piérie, puis une dixième à Hystiée de Colophon, et une onzième à Timothée de Milet. Phérécrate, dans Plutarque, fait faire au *systéme* un progrès plus rapide; il donne douze cordes à la cythare de Ménalippide, et autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces musiciens, en supposant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, son témoignage est d'un grand poids sur un fait qu'il avoit sous les yeux.

Mais comment s'assurer de la vérité parmi tant de contradictions, soit dans la doctrine des auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple, le tétracorde de Mercure donne évidemment l'octave ou le diapason: comment donc s'est-il pu faire qu'après l'addition de trois cordes, tout le diagramme se soit trouvé diminué d'un degré et réduit à un intervalle de septième? c'est pourtant ce que font entendre la plupart des auteurs, et, entre autres, Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *sys-*

*tême* composé seulement de deux tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un intervalle dissonant, il le rendit consonnant en divisant ces deux tétracordes par l'intervalle d'un ton, ce qui produisit l'octave.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins une chose certaine que le *systéme* des Grecs s'étendit insensiblement tant en-haut qu'en-bas, et qu'il atteignit et passa même l'étendue du dis-diapason ou de la double octave; étendue qu'ils appelèrent *systema*, *perfectum*, *maximum*, *immutatum*, le grand *systéme*, le *systéme* parfait, immuable par excellence, à cause qu'entre ses extrémités, qui formoient entre elles une consonnance parfaite, étoient contenues toutes les consonnances simples, doubles, directes et renversées, tous les *systémes* particuliers, et, selon eux, les plus grands intervalles qui puissent avoir lieu dans la mélodie.

Ce *systéme* entier étoit composé de quatre tétracordes, trois conjoints et un disjoint, et d'un *ton* de plus, qui fut ajouté au-dessous du tout pour achever la double octave; d'où la corde qui le formoit prit le nom de *proslambanomène* ou d'*ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze sons dans le genre diatonique; il y en avoit pourtant seize: c'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second et le troisième tétracorde, tantôt entre le troisième et le quatrième, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le son *la* le plus aigu du second tétracorde,

suivoit en montant le *si* naturel, qui commençoit le troisième tétracorde, ou bien, dans le second cas, que ce même son *la* commençant lui-même le troisième tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* bémol; car le premier degré de chaque tétracorde dans le genre diatonique étoit toujours d'un semi-ton : cette différence produisoit donc un seizième son, à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté et bémol de l'autre. Les seize sons étoient représentés par dix-huit noms: c'est-à-dire que l'*ut* et le *ré* étant ou les sons aigus ou les sons moyens du troisième tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais comme le son fondamental varioit selon le mode, il s'ensuivoit pour le lieu qu'occupoit chaque mode dans le *système* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les sons; car si les divers modes avoient plusieurs sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques uns seulement: ainsi, dans le seul genre diatonique, l'étendue de tous les sons admis dans les quinze modes dénombrés par Alypius est de trois octaves; et, comme la différence du son fondamental de chaque mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-ton en semi-ton produisoit, dans le diagramme général, la quantité de 34 sons pratiqués dans la musique ancienne: que si,

déduisant toutes les répliques des mêmes sons, on se renferme dans les bornes d'une octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze sons différents, comme dans la musique moderne : ce qui est manifeste par l'inspection des tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alypius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques modernes, que la musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize sons.

On trouvera (*Pl.* H, *fig.* 2) une table du *système* général des Grecs pris dans un seul mode et dans le genre diatonique. A l'égard des genres enharmonique et chromatique, les tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions; mais comme ils contenoient toujours également quatre sons et trois intervalles consécutifs, de même que le genre diatonique, ces sons portoient chacun dans leur genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci : c'est pourquoi je ne donne point de tables particulières pour chacun de ces genres; les curieux pourront consulter celles que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristoxène : on y en trouvera six; une pour le genre enharmonique, trois pour le chromatique, et deux pour le diatonique, selon les dispositions de chacun de ces genres dans le *système* aristoxénien.

Tel fut, dans sa perfection, le *système* général des Grecs, lequel demeura à-peu-près dans

cet état jusqu'à l'onzième siècle, temps où Gui d'Arezzo y fit des changements considérables : il ajouta dans le bas une nouvelle corde qu'il appela *hypoproslambanomène*, ou *sous-ajoutée*, et dans le haut un cinquième tétracorde, qu'il appela le tétracorde des sur-aiguës : outre cela, il inventa, dit-on, le bémol, nécessaire pour distinguer la deuxième corde d'un tétracorde conjoint d'avec la première corde du même tétracorde disjoint ; c'est-à-dire qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que saint Grégoire, avant lui, avoit déja assignée à la note *si ;* car, puisqu'il est certain que les Grecs avoient depuis long-temps ces mêmes conjonctions et disjonctions de tétracordes, et par conséquent des signes pour en exprimer chaque degré dans ces deux différents cas, il s'ensuit que ce n'étoit pas un nouveau son introduit dans le *systême* par Gui, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce son, réduisant ainsi à un même degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ces hexacordes substitués à leurs tétracordes que ce fut moins un changement au *systême* qu'à la méthode, et que tout celui qui en résultoit étoit une autre manière de solfier les mêmes sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aisément que l'invention du contre-point, à quelque auteur qu'elle soit due, dut bientôt reculer encore les bornes de ce *systême*. Quatre parties doivent avoir plus d'étendue

qu'une seule. Le *système* fut fixé à quatre octaves, et c'est l'étendue du clavier de toutes les anciennes orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles pussent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut et en bas; on a fait des claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les voix; et enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard, que le *système* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour descendre, la plus basse corde des basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut*: mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le ton du *système* général: c'est même ce qu'on a déja commencé de faire; et je tiens pour certain qu'en France le ton de l'opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du temps de Lully: au contraire, celui de la musique instrumentale est monté comme en Italie, et ces différences commencent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en aperçoive dans la pratique.

Voyez (*Planche* I, *fig.* 1) une table générale du grand clavier à ravalement, et tous les sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq octaves.

Système est encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des sons admis dans la musique, ou un ordre de signes établis pour les exprimer: c'est dans le premier

sens que les anciens distinguoient le *systéme* pythagoricien et le *systéme* aristoxénien. (Voyez ces mots.) C'est dans le second que nous distinguons aujourd'hui le *systéme* de Gui, le *systéme* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, etc. desquels il a été parlé au mot NOTE.

Il faut remarquer que quelques uns de ces *systémes* portent ce nom dans l'une et dans l'autre acception, comme celui de M. Sauveur, qui donne à-la-fois des régles pour déterminer les rapports des sons, et des notes pour les exprimer; comme on peut le voir dans les mémoires de cet auteur, répandus dans ceux de l'académie des sciences. (V. aussi les mots MÉRIDE, EPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel est encore un autre *systême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit, et destiné peut-être à n'être jamais vu du public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait; qui nous a été communiqué par l'auteur, M. Roualle de Boisgelou, conseiller au grand-conseil, déja cité dans quelques articles de ce dictionnaire.

Il s'agit premièrement de déterminer le rapport exact des sons dans le genre diatonique et dans le chromatique; ce qui se faisant d'une manière uniforme pour tous les tons, fait par conséquent évanouir le tempérament.

Tout le *systéme* de M. de Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire, après avoir rappelé au lec-

teur les régles établies en divers endroits de ce dictionnaire sur la manière de comparer et composer les intervalles ou les rapports qui les expriment. On se souviendra donc,

1. Que, pour ajouter un intervalle à un autre, il faut en composer les rapports : ainsi, par exemple, ajoutant la quinte $\frac{2}{3}$ à la quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; savoir l'octave;

2. Que, pour ajouter un intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport : ainsi, pour ajouter une quinte à une autre quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la quinte à sa seconde puissance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$

3. Que, pour rapprocher ou simplifier un intervalle redoublé, tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il suffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs fois, c'est-à-dire d'abaisser les octaves jusqu'à ce que les deux termes, étant aussi rapprochés qu'il est possible, donnent un intervalle simple : ainsi, de $\frac{4}{9}$, faisant $\frac{8}{9}$ on a pour le produit de la quinte redoublée le rapport du *ton* majeur.

J'ajouterai que dans ce dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boisgelou les exprime par les longueurs des cordes; ce qui rend ses expressions inverses des miennes : ainsi, le rapport de la quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$, est $\frac{3}{2}$ par les longueurs des cordes. Mais on va voir que ce rapport n'est qu'approché dans le *systéme* de M. de Boisgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet auteur avec leur explication.

FORMULES.

A. $12s - 7r \pm t = 0$.
B. $12x - 5t \pm r = 0$.

C. $7s - 4r \pm x = 0$.
D. $7x - 4t \pm s = 0$.

## EXPLICATION.

Rapport de l'octave . . . . $2 : 1$.
Rapport de la quinte. . . . $n : 1$.
Rapport de la quarte. . . . $2 : n$.
Rapport de l'intervalle qui vient de quinte $nr : 2s$.
Rapport de l'intervalle qui vient de quarte $2s : nr$.

*r*. Nombre de quintes ou de quartes de l'intervalle.
*s*. Nombre d'octaves combinées de l'intervalle.
*t*. Nombre de semi-tons de l'intervalle.
*x* Gradation diatonique de l'intervalle, c'est-à-dire nombre des secondes diatoniques majeures et mineures de l'intervalle.
$x \pm 1$. Gradation des termes d'où l'intervalle tire son nom.

Le premier cas de chaque formule a lieu lorsque l'intervalle vient de quintes.

Le second cas de chaque formule a lieu lorsque l'intervalle vient de quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples,

commençons par donner des noms à chacune des douze touches du clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du clavier proposé par M. de Boisgelou (*pl.* I, *fig.* 3), sont les suivans.

*Ut de ré ma mi fa fi sol be la sa si.*

Tout intervalle est formé par la progression de quintes ou par celle de quartes, ramenées à l'octave : par exemple, l'intervalle *si ut* est formé par cette progression de 5 quartes *si mi la ré sol ut*, ou par cette progression de 7 quintes *si fi de be ma sa fa ut.*

De même l'intervalle *fa la* est formé par cette progression de 4 quintes. *fa ut sol ré la*, ou par cette progression de 8 quartes *fa sa ma be de fi si mi la.*

De ce que le rapport de tout intervalle qui vient de quintes est *nr.* 2*s.*, et que celui qui vient de quartes, est 2*s.* : *nr.*, il s'ensuit qu'on a pour le rapport de l'intervalle *si ut*, quand il vient de quartes, cette proportion de 2*s*: *nr.* : : $2^3 : n^5$. Et si l'intervalle *si ut* vient de quintes, on a cette proportion *nr.* : 2*s* : : $n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de quartes, d'où vient l'intervalle *si ut*, étant de 5, le rapport de cet intervalle est de $2^5 : n^5$., puisque le rapport de la quarte est 2 : *n.*

Mais ce rapport $2^5 : n^5$. désigneroit un intervalle de $2^5$. semi-tons, puisque chaque quarte a

5 semi-tons, et que cet intervalle a 5 quartes: ainsi l'octave n'ayant que 12 semi-tons, l'intervalle *si ut* passeroit deux octaves.

Donc, pour que l'intervalle *si ut* soit moindre que l'octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$ de deux octaves, c'est-à-dire du rapport de $2^2 : 1$; ce qui se fait par un rapport composé du rapport direct $2^5 : n^5$, et du rapport $1 : 2^2$, inverse de celui $2^2 : 1$, en cette sorte: $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5\ 2^2 : n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or l'intervalle *si ut* venant de quartes, son rapport, comme il a été dit ci-devant, est $2s, : nr$; donc $2s : nr. :: 2^3 : n^5$, donc $s = 3$, et $r = 5$.

Ainsi, réduisant les lettres du second cas de chaque formule aux nombres correspondants, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, et pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorsque le même intervalle *si ut* vient de quintes, il donne cette proportion $nr : 2s :: n : 2^4$: ainsi l'on a $r = 7$, $s = 4$, et par conséquent, pour A de la première formule, $12s - 7r - t = 48 - 49 + 1 = 0$; et pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'intervalle *fa la* venant de quintes, donne cette proportion $nr : 2s :: n^4\ 2^2$, et par conséquent on a $r = 4$ et $s = 2$. Le même intervalle venant de quartes, donne cette proportion $2s : nr :: 2^5 : n^8$, etc. Il seroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports et tout ce qui regarde les intervalles par le moyen des formules. Ce sera mettre un lecteur attentif

sur la route que de lui donner les valeurs de $n$ et de ses puissances.

Valeurs des puissances de $n$:

$n^4=5$, c'est un fait d'expérience.
Donc $n^8=25$. $n^{12}=125$, etc.

Valeurs précises des trois premières puissances de $n$:

$$n=\sqrt[4]{5},\ n^2=\sqrt{5},\ n^3=\sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premières puissances de $n$:

$$m=\frac{3}{2},\ m^2=\frac{3^2}{2^2},\ m^3=\frac{3^3}{2^3}.$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la quinte juste, n'est qu'un rapport d'approximation, et donne une quinte trop forte; et de là le véritable principe du tempérament, qu'on ne peut appeler ainsi que par abus, puisque la quinte doit être foible pour être juste.

### REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un intervalle d'un nombre donné de semitons a toujours deux rapports différents; l'un comme venant de quintes, et l'autre comme venant de quartes. La somme des deux valeurs de $r$ dans ces deux rapports égale 12, et la somme

des deux valeurs dé *s* égale 7. Celui des deux rapports de quintes ou de quartes, dans lequel *r* est le plus petit, est l'intervalle diatonique, l'autre est l'intervalle chromatique: ainsi l'intervalle *si ut*, qui a ces deux rapports $2^3 : n^5$ et $n^7 : 2^4$, est un intervalle diatonique comme venant de quartes, et son rapport est $2^3 : n^5$; mais ce même intervalle *si ut* est chromatique comme venant de quintes, et son rapport est $n^7 : 2^4$, parceque dans le premier cas $r = 5$ est moindre que $r = 7$ du second cas.

Au contraire, l'intervalle *fa la*, qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ et $2^5 : n^8$, est diatonique dans le premier cas où il vient de quintes, et chromatique dans le second où il vient de quartes.

L'intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure; l'intervalle *si ut*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *si si* dièse (car alors *ut* est pris pour *si* dièse) est un unisson superflu.

L'intervalle *fa la*, diatonique, est une tierce majeure; l'intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'intervalle *mi* dièse *la*, (car alors *fa* est pris comme *mi* dièse) est une quarte diminuée; ainsi des autres.

Il est évident, 1° qu'à chaque intervalle diatonique correspond un intervalle chromatique d'un même nombre de semi-tons et *vice versâ*. Ces deux intervalles de même nombre de semi-tons, l'un diatonique et l'autre chromatique, sont appelés intervalles correspondants;

2° Que quand la valeur de *r* est égale à un de

ces nombres o, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'intervalle est diatonique, soit que cet intervalle vienne de quintes ou de quartes; mais que si *r* est égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'intervalle est chromatique;

3° Que lorsque $r=6$, l'intervalle est en même temps diatonique et chromatique, soit qu'il vienne de quintes ou de quartes; tels sont les deux intervalles *fa si*, appelé triton, et *si fa*, appelé fausse-quinte; le triton *fa si* est dans le rapport $n^6$: 23. et vient de six quintes; la fausse-quinte *si fa* est dans le rapport 24: $n^6$. et vient de six quartes, où l'on voit que dans les deux cas on a $r=6$: ainsi le triton, comme intervalle diatonique, est une quarte majeure; et, comme intervalle chromatique, une quarte superflue: la fausse-quinte *si fa*, comme intervalle diatonique, est une quinte mineure; comme intervalle chromatique, une quinte diminuée. Il n'y a que ces deux intervalles et leurs répliques qui soient dans le cas d'être en même temps diatoniques et chromatiques.

Les intervalles diatoniques de même nom, et conséquemment de même gradation, se divisent en majeurs et mineurs. Les intervalles chromatiques se divisent en diminués et superflus. A chaque intervalle diatonique mineur correspond un intervalle chromatique superflu, et à chaque intervalle diatonique majeur correspond un intervalle chromatique diminué.

Tout intervalle en montant, qui vient de

quintes, est majeur ou diminué, selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique; et réciproquement tout intervalle majeur ou diminué vient de quintes.

Tout intervalle en montant, qui vient de quartes, est mineur ou superflu, selon que cet intervalle est diatonique ou chromatique; et *vice versâ* tout intervalle mineur ou superflu vient de quartes.

Ce seroit le contraire si l'intervalle étoit pris en descendant.

De deux intervalles correspondants, c'est-à-dire l'un diatonique et l'autre chromatique, et qui par conséquent viennent, l'un de quintes, et l'autre de quartes, le plus grand est celui qui vient de quartes, et il surpasse celui qui vient de quintes, quant à la gradation, d'une unité, et, quant à l'intonation, d'un intervalle, dont le rapport est 27: *n*12; c'est-à-dire 128, 125. Cet intervalle est la seconde diminuée, appelée communément grand comma ou quart-de-ton; et voilà la porte ouverte au genre enharmonique.

Pour achever de mettre les lecteurs sur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la musique, je transcrirai (*pl.* I, *fig.* 4) les deux tables de progressions dressées par M. de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup-d'œil les rapports de chaque intervalle et les puissances des termes de ces rapports selon le nombre de quartes ou de quintes qui les composent.

On voit, dans ces formules, que les semi-tons sont réellement les intervalles primitifs et élémentaires qui composent tous les autres ; ce qui a engagé l'auteur à faire, pour ce même *système*, un changement considérable dans les caractères, en divisant chromatiquement la portée par intervalles ou degrés égaux et tous d'un semi-ton ; au lieu que, dans la musique ordinaire, chacun de ces degrés est tantôt un comma, tantôt un semi-ton, tantôt un ton, et tantôt un ton et demi ; ce qui laisse à l'œil l'équivoque et à l'esprit le doute de l'intervalle, puisque, les degrés étant les mêmes, les intervalles sont tantôt les mêmes et tantôt différents.

Pour cette réforme, il suffit de faire la portée de dix lignes au lieu de cinq, et d'assigner à chaque position une des douze notes du clavier chromatique, ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces notes, lesquelles, restant ainsi toujours les mêmes, déterminent leurs intervalles avec la dernière précision, et rendent absolument inutiles tous les dièses, bémols, ou béquarres, dans quelque ton qu'on puisse être, et tant à la clef qu'accidentellement. Voyez la *planche* I, où vous trouverez, *figure* 6, l'échelle chromatique sans dièse ni bémol, et, *figure* 7, l'échelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle manière de noter et de lire la musique, on sera surpris de la netteté, de la simplicité qu'elle donne à la note, et de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, sans qu'il soit

possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier, et peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vitesses par la multitude des lignes, sur-tout dans la symphonie.

Mais comme ce *systême* de notes est absolument chromatique, il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser subsister les dénominations des degrés diatoniques, et que, selon M. de Boisgelou, *ut ré* ne devroit pas être une seconde, mais une tierce, ni *ut mi* une tierce, mais une quinte, ni *ut ut* une octave, mais une douzième, puisque chaque semi-ton formant réellement un degré sur la note, devroit en prendre aussi la dénomination ; alors $x + 1$ étant toujours égal à $t$ dans les formules de cet auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce *systême* me paroît également profond et avantageux ; il seroit à desirer qu'il fût développé et publié par l'auteur, ou par quelque habile théoricien.

SYSTÊME, enfin, est l'assemblage des régles de l'harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur liaison, desquels elles découlent, et par lesquels on en rend raison.

Jusqu'à notre siécle l'harmonie, née successivement et comme par hasard, n'a eu que des régles éparses, établies par l'oreille, confirmées par l'usage, et qui paroissoient absolument arbitraires. M. Rameau est le premier qui, par le

*systême* de la basse-fondamentale, a donné des principes à ces régles. Son *systême*, sur lequel ce dictionnaire a été composé, s'y trouvant suffisamment développé dans les principaux articles, ne sera point exposé dans celui-ci, qui n'est déja que trop long, et que ces répétitions superflues alongeroient encore à l'excès : d'ailleurs l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *systémes*, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *systéme*, et d'éclaircir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *systême* de M. Rameau, si obscur, si diffus dans ses écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux Éléments de musique de M. d'Alembert.

M. Serre, de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisants à bien des égards, imagina un autre *systéme* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'harmonie porte sur une double basse-fondamentale; et comme cet auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *systême* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, sous ce titre, *Essais sur les principes de l'harmonie*, etc. La facilité que chacun a de consulter cet ouvrage, et l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me dispensent aussi d'en rendre compte au public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre

M. Tartini, dont il me reste à parler, lequel étant écrit en langue étrangère, souvent profond et toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plupart sont rebutés par l'obscurité du livre avant d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai le plus brièvement qu'il me sera possible l'extrait de ce nouveau *systéme*, qui, s'il n'est pas celui de la nature, est au moins, de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici, celui dont le principe est le plus simple, et duquel toutes les lois de l'harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

## SYSTÊME DE M. TARTINI.

Il y a trois manières de calculer les rapports des sons.

I. En coupant sur le monocorde la corde entière en ses parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les sons seront en raison inverse des longueurs de la corde et de ses parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des cordes égales, les sons seront comme les racines carrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des cordes égales en grosseur et inégales en longueur, ou égales en longueur et inégales en grosseur, les sons seront en raison inverse des racines carrées de la dimension où se trouve la différence.

En général les sons sont toujours entre eux en raison inverse des racines cubiques des corps

sonores. Or, les sons des cordes s'altèrent de trois manières : savoir, en altérant, ou la grosseur, c'est-à-dire le diamètre de la grosseur, ou la longueur, ou la tension : si tout cela est égal, les cordes sont à l'unisson ; si l'une de ces choses seulement est altérée, les sons suivent en raison inverse les rapports des altérations ; si deux ou toutes les trois sont altérées, les sons sont en raison inverse comme les racines des rapports composés des altérations. Tels sont les principes de tous les phénomènes qu'on observe en comparant les rapports des sons et ceux des dimensions des corps sonores.

Ceci compris, ayant mis les registres convenables, touchez sur l'orgue la pédale qui rend la plus basse note marquée dans la *pl.* 1, *fig.* 7, toutes les autres notes marquées au-dessus résonneront en même temps, et cependant vous n'entendrez que le son le plus grave.

Les sons de cette série confondus dans le son grave formeront dans leurs rapports la suite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\,\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{5}\,\frac{1}{6}$, etc., laquelle suite est en progression harmonique.

Cette même série sera celle de cordes égales tendues par des poids qui seroient comme les carrés $\frac{1}{1}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{9}\,\frac{1}{16}\,\frac{1}{25}\,\frac{1}{36}$, etc., des mêmes fractions susdites.

Et les sons que rendroient ces cordes sont les mêmes exprimés en notes dans l'exemple.

Ainsi donc tous les sons qui sont en progression harmonique depuis l'unité se réunissent

pour n'en former qu'un sensible à l'oreille, et tout le *systéme* harmonique se trouve dans l'unité.

Il n'y a dans un son quelconque que ses aliquotes qu'il fasse résonner, parceque dans toute autre fraction, comme seroit celle-ci $\frac{3}{5}$, il se trouve, après la division de la corde en parties égales, un reste dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, et en sont réciproquement heurtées; de sorte que, des deux sons qui en résulteroient, le plus foible est détruit par le choc de tous les autres.

Or les aliquotes étant toutes comprises dans la série des fractions $\frac{1}{1}\,\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}$, etc., ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes est ce que M. Tartini appelle unité ou monade harmonique, du concours desquelles résulte un son : ainsi, toute l'harmonie étant nécessairement comprise entre la monade ou l'unité composante et le son plein ou l'unité composée, il s'ensuit que l'harmonie a, des deux côtés, l'unité pour terme, et consiste essentiellement dans l'unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute l'harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux sons forts, justes et soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers et de la finesse d'oreille des écoutants.

Pour rendre cette expérience aussi sensible

qu'il est possible il faut placer deux hautbois bien d'accord à quelques pas d'intervalle, et se mettre entre deux à égale distance de l'un et de l'autre; à défaut de hautbois, on peut prendre deux violons, qui, bien que le son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force et justesse, suffire pour faire distinguer le troisième son.

La production de ce troisième son par chacune de nos consonnances est telle que la montre la table (*pl.* I, *fig.* 8), et l'on peut la poursuivre au-delà des consonnances par tous les intervalles représentés par les aliquotes de l'unité.

L'octave n'en donne aucun, et c'est le seul intervalle excepté.

La quinte donne l'unisson du son grave, unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisièmes sons produits par les autres intervalles sont tous au grave.

La quarte donne l'octave du son aigu.

La tierce majeure donne l'octave du son grave; et la sixte mineure, qui en est renversée, donne la double octave du son aigu.

La tierce mineure donne la dixième majeure du son grave; mais la sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la dixième majeure du son aigu.

Le *ton* majeur donne la quinzième ou double-octave du son grave.

Le *ton* mineur donne la dix-septième, ou la

double-octave de la tierce majeure du son aigu.

Le *semi-ton* majeur donne la vingt-deuxième, ou triple-octave du son aigu.

Enfin le *semi-ton* mineur donne la vingt-sixième du son grave.

On voit, par la comparaison des quatre derniers intervalles, qu'un changement peu sensible dans l'intervalle change très sensiblement le son produit ou fondamental : ainsi, dans le *ton* majeur, rapprochez l'intervalle en abaissant le son supérieur ou élevant l'inférieur seulement d'un $\frac{80}{81}$, aussitôt le son produit descendra d'un ton. Faites la même opération sur le *semi-ton* majeur, et le son produit descendra d'une quinte.

Quoique la production du troisième son ne se borne pas à ces intervalles, nos notes n'en pouvant exprimer de plus composé, il est pour le présent inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la suite régulière des consonnances qui composent cette table qu'elles se rapportent toutes à une base commune, et produisent toutes exactement le même troisième son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonstration physique de l'unité du principe de l'harmonie.

Dans les sciences physico-mathématiques, telles que la musique, les démonstrations doivent bien être géométriques, mais déduites physiquement de la chose démontrée : c'est alors seulement que l'union du calcul à la physique fournit, dans

les vérités établies sur l'expérience et démontrées géométriquement, les vrais principes de l'art; autrement la géométrie seule donnera des théorêmes certains, mais sans usage dans la pratique; la physique donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entre eux et sans aucune loi générale.

Le principe physique de l'harmonie est un, comme nous venons de le voir, et se résout dans la proportion harmonique : or ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bientôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la monade et du son; et quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve aussi, puisque, dans quelque point C (*pl.* I, *fig.* 9) que l'on coupe inégalement le diamètre A B, le carré de l'ordonnée C D sera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties A C et C B du diamètre par le rayon, propriété qui suffit pour établir la nature harmonique du cercle: car bien que les ordonnées soient moyennes géométriques entre les parties du diamètre, les carrés de ces ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des cordes sonores, que les rapports de ces cordes ou des poids tendants sont aussi comme les carrés, tandis que les sons sont comme les racines.

Maintenant, du diamètre A B (*pl.* I, *fig.* 10), divisé selon la série des fractions $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées

les ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; et g, gg.

Le diamètre représente une corde sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne les sons indiqués dans l'exemple O de la même planche, figure 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au diamètre, les sections contiendront ces nombres entiers BC $= \frac{1}{2} =$ 30; BG $= \frac{1}{3} =$ 20; Bc $=$ $\frac{1}{4} =$ 15; Be $= \frac{1}{5} =$ 12; Bg $= \frac{1}{6} =$ 10.

Des points où les ordonnées coupent le cercle tirons de part et d'autre des cordes aux deux extrémités du diamètre; la somme du carré de chaque corde, et du carré de la corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au carré du diamètre; les carrés des cordes seront entre eux comme les abscisses correspondantes, par conséquent aussi en progression harmonique, et représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier son.

Les carrés des compléments de ces mêmes cordes seront entre eux comme les compléments des abscisses au diamètre, par conséquent dans les raisons suivantes:

$$\overline{AC}^2 = \frac{1}{2} = 30.$$

$$\overline{AG}^2 = \frac{2}{3} = 40.$$

$$\overline{Ac}^2 = \frac{3}{4} = 45.$$

$$Ae^2 = \frac{4}{5} = 48.$$

$$\overline{Ag}^2 = \frac{5}{6} = 50.$$

et représenteront les sons de l'exemple P; sur lequel on doit remarquer en passant que cet exemple, comparé au suivant Q et au précédent O, donne le fondement naturel de la régle des mouvements contraires.

Les carrés des ordonnées seront au carré 3600 du diamètre dans les raisons suivantes :

$$\overline{\text{A B}}^2 = 1 = 3600.$$
$$\overline{\text{C, C C}}^2 = \tfrac{1}{4} = 900.$$
$$\overline{\text{G, G G}}^2 = \tfrac{2}{9} = 800.$$
$$\overline{\text{c, c c}}^2 = \tfrac{3}{16} = 675.$$
$$\overline{\text{e, e e}}^2 = \tfrac{4}{25} = 576.$$
$$\overline{\text{g, g g}}^2 = \tfrac{5}{36} = 500.$$

et représenteront les sons de l'exemple Q.

Or cette dernière série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du diamétre, et sans laquelle on ne sauroit pourtant compléter le *systéme* harmonique, montre la nécessité de chercher dans les propriétés du cercle les vrais fondements du *systéme*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les seuls nombres abstraits.

Je passe à dessein toutes les autres propositions de M. Tartini sur la nature arithmétique, harmonique, et géométrique du cercle, de même que sur les bornes de la série harmonique donnée par la raison sextuple, parceque ses preuves, énoncées seulement en chiffres, n'établissent

aucune démonstration générale; que, de plus, comparant souvent des grandeurs hétérogènes, il trouve des proportions où l'on ne sauroit même voir de rapport : ainsi, quand il croit prouver que le carré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose sinon que tel nombre est moyen proportionnel entre deux tels autres nombres; car les surfaces et les nombres abstraits n'étant point de même nature, ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, et s'efforce de la prévenir : on peut voir ses raisonnements dans son livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, et les régles de l'art harmonique.

L'octave, qui n'engendre aucun son fondamental n'étant point essentielle à l'harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'accord : ainsi l'accord, réduit à sa plus grande simplicité, doit être considéré sans elle; alors il est composé seulement de ces trois termes $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, et où les deux monades $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$ sont les seuls vrais éléments de l'unité sonore, qui porte le nom d'accord parfait; car la fraction $\frac{1}{4}$ est élément de l'octave $\frac{1}{2}$, et la fraction $\frac{1}{6}$ est octave de la monade $\frac{1}{3}$.

Cet accord parfait, $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, produit par une seule corde et dont les termes sont en proportion harmonique, est la loi générale de la nature, qui sert de base à toute la science des sons, loi que

la physique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication est inutile aux régles de l'harmonie.

Les calculs des cordes et des poids tendants servent à donner en nombre les rapports des sons, qu'on ne peut considérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troisième son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités; et quand, dans une catégorie commune, ce troisième son se trouve toujours le même, quoique engendré par des intervalles différents, c'est que les produits des générateurs sont égaux entre eux.

Ceci se déduit manifestement des propositions précédentes.

Quel est, par exemple, le troisième son qui résulte de C B et de G B? (*pl.* I, *fig.* 10) c'est l'unisson de C B. Pourquoi? parceque, dans les deux proportions harmoniques dont les carrés des deux ordonnées C, CC; et G, GG, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entre elles, et par conséquent produisent le même son commun CB, ou C, CC.

En effet la somme des deux rectangles de BC par C, CC, et de AC par C, CC est égale à la somme des deux rectangles de B G par C, CC, et de GA par C, CC; car chacune de ces deux sommes est égale à deux fois le carré du rayon: d'où il suit que le son C, CC ou CB, doit être commun aux deux cordes; or ce son est précisément la note Q de l'exemple O.

Quelques ordonnées que vous puissiez prendre dans le cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisième son représenté par la note Q, parceque les rectangles des deux parties du diamètre par le rayon donneront toujours des sommes égales.

Mais l'octave X Q n'engendre que des harmoniques à l'aigu, et point de son fondamental, parcequ'on ne peut élever d'ordonnée sur l'extrémité du diamétre, et que par conséquent le diamétre et le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le diamétre par les fractions $\frac{1}{5}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{6}$, qui donnent le *systéme* naturel de l'accord majeur, si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *systéme* de l'accord majeur renversé, et ce renversement donne exactement l'accord mineur; car (*pl.* I, *fig.* 12) une de ces parties donnera la dix-neuvième, c'est-à-dire la double octave de la quinte; deux donneront la douzième ou l'octave de la quinte; trois donneront l'octave; quatre, la quinte; et cinq, la tierce mineure.

Mais sitôt qu'unissant deux de ces sons, on cherchera le troisième son qu'ils engendrent, ces deux sons simultanés, au lieu du son C (*fig.* 13), ne produiront jamais pour fondamentale que le son Eb; ce qui prouve que ni l'accord mineur

ni son mode ne sont donnés par la nature; que si l'on fait consonner deux ou plusieurs intervalles de l'accord mineur, les sons fondamentaux se multiplieront, et relativement à ces sons, on entendra plusieurs accords majeurs à-la-fois, sans aucun accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célèbres professeurs de musique, deux *hautbois* et un violon sonnant ensemble les notes blanches marquées dans la portée A (*pl.* G, *fig.* 5), on entendoit distinctement les sons marqués en noir dans la même figure, savoir, ceux qui sont marqués à part dans la portée B pour les intervalles qui sont au-dessus, et ceux marqués dans la portée C, aussi pour les intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute musique en mode mineur seroit insupportable à l'oreille si les intervalles étoient assez justes et les instruments assez forts pour rendre les sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en passant que l'inverse de deux modes, marquée dans la figure 13, ne se borne pas à l'accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un chant et d'une harmonie qui, noté en sens direct dans le mode majeur, lorsqu'on renverse le papier et qu'on met des clefs à la fin des lignes, devenues le commen-

cement, présente à rebours une autre suite de chant et d'harmonie en mode mineur, exactement inverse de la première, où les basses deviennent les dessus, *et vice versâ.* C'est ici la clef de la manière de composer ces doubles canons dont j'ai parlé au mot CANON. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très bien exposé dans son livre cette curiosité harmonique, annonce une symphonie de cette espèce composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter; une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du diamètre résulte le mode majeur, et de la division arithmétique le mode mineur : c'est d'ailleurs un fait connu de tous les théoriciens que les rapports de l'accord mineur se trouvent dans la division arithmétique de la quinte; pour trouver le premier fondement du mode mineur dans le *systéme* harmonique il suffit donc de montrer dans ce *systéme* la division arithmétique dans la quinte.

Tout le *systéme* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la corde entière à son octave, ou du diamètre au rayon, et sur la raison sesquialtère, qui donne le premier son harmonique ou fondamental auquel se rapportent tous les autres.

Or si (*pl.* I, *fig.* 11) dans la raison double

on compare successivement la deuxième note G, et la troisième F de la série P au son fondamental Q, et à son octave grave, qui est la corde entière, on trouvera que la première est moyenne harmonique, et la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, si dans la raison sesquialtère on compare successivement la quatrième note *e*, et la cinquième *e b* de la même série à la corde entière et à sa quinte G, on trouvera que la quatrième *e* est moyenne harmonique, et la cinquième *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette quinte : donc le mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la quinte, et la note *e b*, prise dans la série des compléments du *systême* harmonique, donnant cette division, le mode mineur est fondé sur cette note dans le *systême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les consonnances dans la division harmonique du diamètre donnée par l'exemple O, le mode majeur dans l'ordre direct de ses consonnances, le mode mineur dans leur ordre rétrograde, et dans leurs compléments représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisième exemple Q, qui exprime en notes les rapports des carrés des ordonnées, et qui donne le *systême* des dissonances.

Si l'on joint par accords simultanées, c'est-à-dire par consonnances, les intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *fig.* 8,

*même planche*, l'on trouvera que carrer les ordonnées c'est doubler l'intervalle qu'elles représentent: ainsi ajoutant un troisième son qui représente le carré, ce son ajouté doublera toujours l'intervalle de la consonnance, comme on le voit *figure* 4 *de la planche* G.

Ainsi (*pl.* I, *fig.* 11) la première note K de l'exemple Q double l'octave, premier intervalle de l'exemple O; la deuxième note L double la quinte, second intervalle; la troisième note M double la quarte, troisième intervalle, etc., et c'est ce doublement d'intervalles qu'exprime la *fig.* 4 de la *planche* G.

Laissant à part l'octave du premier intervalle, qui, n'engendrant aucun son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la note ajoutée L forme, avec les deux qui sont au-dessous d'elles, une proportion continue géométrique en raison sesquialtère; et les suivantes, doublant toujours les intervalles, forment aussi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions et progressions harmonique et arithmétique, qui constituent le *systême* consonnant majeur et mineur, sont opposées par leur nature à la progression géométrique, puisque celle-ci résulte essentiellement des mêmes rapports, et les autres de rapports toujours différents: donc, si les deux proportions harmonique et arithmétique sont consonnantes, la proportion géométrique sera dissonante nécessairement, et par conséquent, le *systême* qui

résulte de l'exemple Q sera le *systême* des dissonances : mais ce *systême*, tiré des carrés des ordonnées, est lié aux deux précédents, tirés des carrés des cordes ; donc le *systême* dissonant est lié de même au *systême* universel harmonique.

Il suit de là, 1° que tout accord sera dissonant lorsqu'il contiendra deux intervalles semblables autres que l'octave, soit que ces deux intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'accord ; 2° que de ces deux intervalles, celui qui appartiendra au *systême* harmonique ou arithmétique, sera consonnant, et l'autre dissonant : ainsi, dans les deux exemples S. T. d'accords dissonants (*pl.* G, *fig.* 6), les intervalles G C et *c e* sont consonnants, et les intervalles C F et *e g* dissonants.

En rapportant maintenant chaque terme de la série dissonante au son fondamental ou engendré C de la série harmonique, on trouvera que les dissonances qui résulteront de ce rapport seront les suivantes, et les seules directes qu'on puisse établir sur le *systême* harmonique.

I. La première est la neuvième ou double quinte L. (*fig.* 4.)

II. La seconde est l'onzième, qu'il ne faut pas confondre avec la simple quarte, attendu que la première quarte ou quarte simple G C, étant dans le *systême* harmonique particulier, est consonnante ; ce que n'est pas la deuxième quarte ou onzième C M, étrangère à ce même *systême*.

III. La troisième est la douzième ou quinte superflue que M. Tartini appelle *accord de nouvelle invention*, ou parcequ'il en a le premier trouvé le principe, ou parceque l'accord sensible sur la médiante en mode mineur, que nous appelons quinte superflue, n'a jamais été admis en Italie à cause de son horrible dureté. ( Voyez *pl.* K, *fig.* 3 ) la pratique de cet accord à la françoise, et (*figure* 5 ) la pratique du même accord à l'italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même distinction des deux quartes, consonnante et dissonante, que j'ai faite ci-devant, se doit entendre de même des deux tierces majeures de cet accord et des deux tierces mineures de l'accord suivant.

IV. La quatrième et dernière dissonance donnée par la série est la quatorzième H ( *pl.* G, *fig.* 4 ), c'est-à-dire l'octave de la septième; quatorzième qu'on ne réduit au simple que par licence et selon le droit qu'on s'est attribué dans l'usage de confondre indifféremment les octaves.

Si le *systéme* dissonant se déduit du *systéme* harmonique, les régles de préparer et sauver les dissonances ne s'en déduisent pas moins, et l'on voit, dans la série harmonique et consonnante, la préparation de tous les sons de la série arithmétique; en effet, comparant les trois séries O. P. Q., on trouve toujours dans la progression successive des sons de la série O, non seu-

lement, comme on vient de voir, les raisons simples, qui, doublées, donnent les sons de la série Q, mais encore les mêmes intervalles que forment entre eux les sons des deux P et Q, de sorte que la série O prépare toujours antérieurement ce que donnent ensuite les deux séries P et Q.

Ainsi le premier intervalle de la série O est celui de la corde à vide à son octave, et l'octave est aussi l'intervalle ou accord que donne le premier son de la série Q, comparé au premier son de la série P.

De même le second intervalle de la série O (comptant toujours de la corde entière) est une douzième; l'intervalle ou accord du second son de la série Q, comparé au second son de la série P, est aussi une douzième; le troisième, de part et d'autre, est une double octave, et ainsi de suite.

De plus, si l'on compare la série P à la corde entière (*pl.* K, *fig.* 6), on trouvera exactement les mêmes intervalles que donne antérieurement la série O, savoir, octave, quinte, quarte, tierce majeure, et tierce mineure.

D'où il suit que la série harmonique particulière donne avec précision non seulement l'exemplaire et le modéle des deux séries arithmétique et géométrique, qu'elle engendre et qui complétent avec elle le systême harmonique universel, mais aussi prescrit à l'une l'ordre de ses sons, et prépare à l'autre l'emploi de ses dissonances.

Cette préparation, donnée par la série harmonique, est exactement la même qui est établie dans la pratique; car la neuvième, doublée de la quinte, se prépare aussi par un mouvement de quinte; l'onzième, doublée de la quarte, se prépare par un mouvement de quarte; la douzième ou quinte superflue, doublée de la tierce majeure, se prépare par un mouvement de tierce majeure; enfin la quatorzième ou la fausse-quinte, doublée de la tierce mineure, se prépare aussi par un mouvement de tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appelées fondamentales dans le système de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini; et il est vrai encore qu'on prépare les mêmes dissonances de beaucoup d'autres manières, soit par des renversements d'harmonie, soit par des basses substituées; mais tout découle toujours du même principe, et ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des régles.

Celle de résoudre et sauver les dissonances naît du même principe que leur préparation; car comme chaque dissonance est préparée par le rapport antécédent du *systéme* harmonique, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *systême*.

Ainsi, dans la série harmonique, le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de quinte étant celui dont la neuvième est préparée et doublée, le rapport sui-

vant $\frac{3}{4}$ ou progrès de quarte, est celui dont cette même neuvième doit être sauvée : la neuvième doit donc descendre d'un degré pour venir chercher dans la série harmonique l'unisson de ce deuxième progrès, et par conséquent l'octave du son fondamental. (*pl.* G, *fig.* 7.)

En suivant la même méthode, on trouvera que l'onzième F doit descendre de même d'un degré sur l'unisson E de la série harmonique selon le rapport correspondant $\frac{4}{5}$, que la douzième ou quinte superflue G dièse doit redescendre sur le même G naturel selon le rapport $\frac{5}{6}$ ; où l'on voit la raison, jusqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la basse doit monter pour préparer les dissonances, et pourquoi le dessus doit descendre pour les sauver : on peut remarquer aussi que la septième, qui, dans le systèmede M. Rameau, est la première et presque l'unique dissonance, est la dernière en rang dans celui de M. Tartini ; tant il faut que ces deux auteurs soient opposés en toute chose !

Si l'on a bien compris les générations et analogies des trois ordres ou systèmes, tous fondés sur le premier, donné par la nature, et tous représentés par les parties du cercle ou par leurs puissances, on trouvera, 1° que le *systéme* harmonique particulier, qui donne le mode majeur, est produit par la division sextuple en progression harmonique du diamètre ou de la corde entière, considérée comme l'unité ; 2° que le

*systême* arithmétique, d'où résulte le mode mineur, est produit par la série arithmétique des compléments, prenant le moindre terme pour l'unité, et l'élevant de terme en terme jusqu'à la raison sextuple, qui donne enfin le diamètre ou la corde entière; 3° que le *systême* géométrique ou dissonant est aussi tiré du *systême* harmonique particulier, en doublant la raison de chaque intervalle; d'où il suit que le *systême* harmonique du mode majeur, le seul immédiatement donné par la nature, sert de principe et de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit jusqu'ici, on voit que le *systême* harmonique n'est point composé de parties qui se réunissent pour former un tout, mais qu'au contraire, c'est de la division du tout ou de l'unité intégrale que se tirent les parties; que l'accord ne se forme point des sons, mais qu'il les donne; et qu'enfin par-tout où le systême harmonique a lieu, l'harmonie ne dérive point de la mélodie, mais la mélodie de l'harmonie.

Les éléments de la mélodie diatonique sont contenus dans les degrés successifs de l'échelle ou octave commune du mode majeur commençant par C, de laquelle se tire aussi l'échelle du mode mineur commençant par A.

Cette échelle, n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'est pas non plus celle que donnent les divisions naturelles des cors, trompettes marines, et autres instruments sembla-

bles, comme on peut le voir dans la *figure* 1 de la *planche* K par la comparaison de ces deux échelles; comparaison qui montre en même temps la cause des tons faux donnés par ces instruments : cependant l'échelle commune, pour n'être pas d'accord avec la série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique et naturelle qu'il faut développer.

La portion de la première série O (*planche* I, *fig.* 10), qui détermine le *système* harmonique, est la sesquialtère ou quinte C G, c'est-à-dire l'octave harmoniquement divisée : or les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la série P des compléments (*fig.* 11), sont les notes G F; ces deux cordes sont moyennes, l'une harmonique, et l'autre arithmétique, entre la corde entière et sa moitié, ou entre le diamètre et le rayon; et ces deux moyennes G et F, se rapportant toutes deux à la même fondamentale, déterminent le ton et même le mode, puisque la proportion harmonique y domine et qu'elles paroissent avant la génération du mode mineur : n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une et l'autre le caractère, savoir, l'accord parfait majeur, composé de tierce majeure et de quinte.

Si donc on rapporte et range successivement selon l'ordre le plus rapproché les notes qui constituent ces trois accords, on aura très exactement, tant en notes musicales qu'en rapports

numériques, l'octave ou échelle diatonique ordinaire rigoureusement établie.

En notes, la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques, cela se prouve presque aussi facilement : car supposant 360 pour la longueur de la corde entière, ces trois notes C, G, F, seront comme 180, 240, 270; leurs accords seront comme dans la *fig.* 8, *pl.* G, et l'échelle entière qui s'en déduit sera dans les rapports marqués *pl.* K, *fig.* 2, où l'on voit que tous les intervalles sont justes, excepté l'accord parfait D F A, dans lequel la quinte D A est foible d'un comma, de même que la tierce mineure D F, à cause du *ton* mineur D E; mais dans tout *systéme* ce défaut ou l'équivalent est inévitable.

Quant aux autres altérations que la nécessité d'employer les mêmes touches en divers tons introduit dans notre échelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'échelle une fois établie, le principal usage des trois notes C, G, F, dont elle est tirée, est la formation des cadences, qui, donnant un progrès de notes fondamentales de l'une à l'autre, sont la basse de toute la modulation: G étant moyen harmonique, et F moyen arithmétique entre les deux termes de l'octave, le passage du moyen à l'extrême forme une cadence qui tire son nom du moyen qui la produit: G C est donc une cadence harmonique, F C une cadence arithmétique; et l'on appelle cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique passant au moyen

harmonique, se compose des deux avant de se résoudre sur l'extrême. (*pl.* K, *fig.* 4.)

De ces trois cadences, l'harmonique est la principale et la première en ordre; son effet est d'une harmonie mâle, forte, et terminant un sens absolu: l'arithmétique est foible, douce, et laisse encore quelque chose à desirer: la cadence mixte suspend le sens et produit à-peu-près l'effet du point interrogatif et admiratif.

De la succession naturelle de ces trois cadences, telle qu'on la voit même *planche*, *figure* 7, résulte exactement la basse fondamentale de l'échelle, et de leurs divers entrelacements se tire la manière de traiter un ton quelconque, et d'y moduler une suite de chants; car chaque note de la cadence est supposée porter l'accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle la *règle de l'octave* (voyez ce mot), il est évident que, quand même on admettroit l'harmonie qu'elle indique pour pure et régulière, comme on ne la trouve qu'à force d'art et de déductions, elle ne peut jamais être proposée en qualité de principe et de loi générale.

Les compositeurs du quinzième siècle, excellents harmonistes pour la plupart, employoient toute l'échelle comme basse-fondamentale d'autant d'accords parfaits qu'elle avoit de notes, excepté la septième, à cause de la quinte fausse; et cette harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet si l'accord parfait sur la médiante n'eût été rendu trop dur par ses deux fausses re-

lations avec l'accord qui le précède et avec celui qui le suit. Pour rendre cette suite d'accords parfaits aussi pure et douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre basse-fondamentale (*figure* 8) qui fournit avec la précédente une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux accords parfaits en tierce mineure, savoir, D et A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entre eux les *tons* majeurs et mineurs dans une modulation régulière.

Considérons (*pl.* I, *fig.* 11) la note *e b* de l'exemple P unie aux deux notes correspondantes des exemples O et Q; prise pour fondamentale, elle se trouve ainsi base ou fondement d'un accord en tierce majeure; mais prise pour moyen arithmétique entre la corde entière et sa quinte, comme dans l'exemple X (*fig.* 13), elle se trouve alors médiante ou seconde base du mode mineur; ainsi cette même note considérée sous deux rapports différents, et tous deux déduits du *systéme*, donne deux harmonies; d'où il suit que l'échelle du mode majeur est d'une tierce mineure au-dessus de l'échelle analogue du mode mineur: ainsi le mode mineur analogue à l'échelle d'*ut* est celui de *la*, et le mode mineur analogue à celui de *fa* est celui de *ré*: or *la* et *ré* donnent exactement, dans la basse-fondamentale de l'échelle diatonique, les deux accords mineurs analogues aux deux tons d'*ut* et de *fa* déterminés par les deux cadences harmoniques d'*ut* à *fa* et

de *sol* à *ut;* la basse-fondamentale où l'on fait entrer ces deux accords est donc aussi régulière et plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'harmonie du mode majeur.

A l'égard des deux dernières dissonances N et R de l'exemple Q, comme elles sortent du genre diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la mesure, des périodes, des phrases; et de tout rhythme musical se trouve aussi dans la génération des cadences, dans leur suite naturelle, et dans leurs diverses combinaisons. Premièrement, le moyen étant homogène à son extrême, les deux membres d'une cadence doivent, dans leur première simplicité, être de même nature et de valeurs égales; par conséquent les huit notes qui forment les quatre cadences, basse-fondamentale de l'échelle, sont égales entre elles, et formant aussi quatre mesures égales, une pour chaque cadence, le tout donne un sens complet et une période harmonique: de plus, comme tout le *systême* harmonique est fondé sur la raison double et sur la sesquialtère, qui, à cause de l'octave, se confond avec la raison triple, de même toute mesure bonne et sensible se résout en celle à deux temps ou en celle à trois; tout ce qui est au-delà, souvent tenté et toujours sans succès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondements d'harmonie donnés par les trois sortes de cadences, et des diverses ma-

nières de les entrelacer, naît la variété des sens, des phrases, et de toute la mélodie, dont l'habile musicien exprime toute celle des phrases du discours, et ponctue les sons aussi correctement que le grammairien les paroles. De la mesure donnée par les cadences résulte aussi l'exacte expression de la prosodie et du rhythme; car comme la syllabe bréve s'appuie sur la longue, de même la note qui prépare la cadence en levant s'appuie et pose sur la note qui la résout en frappant; ce qui divise les temps en forts et en foibles, comme les syllabes en longues et en bréves, cela montre comment on peut, même en observant les quantités, renverser la prosodie, et tout mesurer à contre-temps, lorsqu'on frappe les syllabes bréves et qu'on léve les longues, quoiqu'on croie observer leurs durées relatives et leurs valeurs musicales.

L'usage des notes dissonantes par degrés conjoints dans les temps foibles de la mesure se déduit aussi des principes établis ci-dessus; car supposons l'échelle diatonique et mesurée, marquée *fig.* 9, *pl.* K, il est évident que la note soutenue ou rebattue dans la basse X, au lieu des notes de la basse Z, n'est ainsi tolérée que parceque, revenant toujours dans les temps forts, elle échappe aisément à notre attention dans les temps foibles, et que les cadences dont elle tient lieu n'en sont pas moins supposées; ce qui ne pourroit être si les notes dissonantes changeoient de lieu et se frappoient sur les temps forts.

Voyons maintenant quels sons peuvent être ajoutés ou substitués à ceux de l'échelle diatonique pour la formation des genres chromatique et enharmonique.

En insérant dans leur ordre naturel les sons donnés par la série des dissonances, on aura premièrement la note *sol* dièse N (*pl.* I, *fig.* 11.), qui donne le genre chromatique et le passage régulier du ton majeur d'*ut* à son mineur correspondant *la*. (Voyez *pl.* K, *fig.* 10.)

Puis on a la note R ou *si* bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le genre enharmonique. (*fig.* 11.)

Quoique, eu égard au diatonique, tout le *systéme* harmonique soit, comme on a vu, renfermé dans la raison sextuple, cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la dix-neuvième ou triple quinte $\frac{1}{6}$, et la vingt-deuxième ou quadruple octave $\frac{1}{8}$, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$, prise dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la nature dans les cors de chasse et trompettes marines, et d'une intonation très facile sur le violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$ qui divise harmoniquement l'intervalle de la quarte *sol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *sol* une tierce mineure juste, dont le rapport seroit $\frac{5}{6}$, mais un intervalle un peu moindre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en note; car le *la* dièse est déja trop fort : nous le représenterons

par la note *si* précédée du signe ↄ, un peu différent du bémol ordinaire.

L'échelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le genre épaissi de ces trois nouveaux sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 12, *planche* K, le tout pour le même ton, ou du moins pour les tons naturellement analogues.

De ces trois sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le genre chromatique, et le troisième l'enharmonique, le *sol* dièse et le *si* bémol sont dans l'ordre des dissonances; mais le *si* ↄ ne laisse pas d'être consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au genre diatonique, étant hors de la progresssion sextuple qui renferme et détermine ce genre; car, puisqu'il est immédiatement donné par la série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la quinte et l'octave du son fondamental, il s'ensuit qu'il est consonnant comme eux, et n'a pas besoin d'être ni préparé ni sauvé; c'est aussi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espèce de septième.

A l'aide de ce nouveau son, la basse de l'échelle diatonique retourne exactement sur elle-même, en descendant, selon la nature du cercle qui la représente; et la quatorzième ou septième redoublée se trouve alors sauvée régulièrement

par cette note sur la basse-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres dissonances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les régles de la modulation, prenez les trois tons majeurs relatifs, *ut*, *sol*, *fa*, et les trois tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *ré;* vous aurez six toniques, et ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du ton principal; modulations qu'on entrelace à son choix, selon le caractère du chant et l'expression des paroles : non cependant qu'entre ces modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment, ont aussi leurs raisons dans les principes, et leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle et la plus agréable de toutes les modulations en mode majeur est celle qui passe de la tonique *ut* au ton de sa dominante *sol;* parceque le mode majeur étant fondé sur les divisions harmoniques, et la dominante divisant l'octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est le plus naturel : au contraire, dans le mode mineur *la*, fondé sur la proportion arithmétique, le passage au ton de la quatrième note *ré*, qui divise l'octave arithmétiquement, est beaucoup plus naturel que le passage au ton *mi* de la dominante, qui divise harmoniquement la même octave; et si l'on y regarde at-

tentivement, on trouvera que les modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *systéme.*

Examinons maintenant les accords ou intervalles particuliers au mode mineur, qui se déduisent des sons ajoutés à l'échelle. ( *Pl.* I, *fig.* 12.)

L'analogie entre les deux modes donne les trois accords marqués *fig.* 14. de la *planche* K, dont tous les sons ont été trouvés consonnants dans l'établissement du mode majeur. Il n'y a que le son ajouté *g* 𝄪 dont la consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet accord ne se résout point en l'accord dissonant de septième diminuée, qui auroit *sol* dièse pour basse, parceque, outre la septième diminuée *sol* dièse et *fa* naturel, il s'y trouve encore une tierce diminuée *sol* dièse et *si* bémol, qui rompt toute proportion ; ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet accord : au contraire, outre que cet arrangement de sixte superflue plaît à l'oreille et se résout très harmonieusement, M. Tartini prétend que l'intervalle est réellement bon, régulier, et même consonnant : 1° parceque cette sixte est à très peu près quatrième harmonique aux trois notes B*b*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la quatrième proportionnelle harmonique exacte; 2° parceque cette même sixte est à très peu près

moyenne harmonique de la quarte *fa*, *si* bémol, formée par la quinte du son fondamental et par son octave : que si l'on emploie en cette occasion la note marquée *sol* dièse plutôt que la note marquée *la* bémol, qui semble être le vrai moyen harmonique, c'est non seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du mode, mais encore que cette même note *la* bémol n'est moyenne harmonique qu'en apparence, attendu que la quarte *fa*, *si* bémol, est altérée et trop foible d'un comma; de sorte que *sol* dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les sons de cet accord qui se réunissent ainsi en une harmonie régulière et simultanée, sont exactement les quatre mêmes sons fournis ci-devant dans la série dissonante Q par les compléments des divisions de la sextuple harmonique; ce qui ferme, en quelque manière, le cercle harmonieux, et confirme la liaison de toutes les parties du *systême*.

A l'aide de cette sixte et de tous les autres sons que la proportion harmonique et l'analogie fournissent dans le mode mineur, on a un moyen facile de prolonger et varier assez longtemps l'harmonie sans sortir du mode, ni même employer aucune véritable dissonance; comme on peut le voir dans l'exemple de contrepoint donné par M. Tartini, et dans lequel il

prétend n'avoir employé aucune dissonance, si ce n'est la quarte-et-quinte finale.

Cette même sixte superflue a encore des usages plus importants et plus fins dans les modulations détournées par des passages enharmoniques, en ce qu'elle peut se prendre indifféremment dans la pratique pour la septième bémolisée par le signe ↄ, de laquelle cette sixte diésée diffère très peu dans le calcul et point du tout sur le clavier : alors cette septième ou cette sixte, toujours consonnante, mais marquée tantôt par dièse et tantôt par bémol, selon le ton d'où l'on sort et celui où l'on entre, produit dans l'harmonie d'apparentes et subites métamorphoses, dont, quoique réguliers dans le *système*, le compositeur auroit bien de la peine à rendre raison dans tout autre; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la *planche* M, sur-tout dans celui marqué +, où le *fa*, pris pour naturel, et formant une septième apparente qu'on ne sauve point, n'est au fond qu'une sixte superflue formée par un *mi* dièse sur le *sol* de la basse; ce qui rentre dans la rigueur des régles. Mais il est superflu de s'étendre sur ces finesses de l'art, qui n'échappent pas aux grands harmonistes, et dont les autres ne feroient qu'abuser en les employant mal-à-propos. Il suffit d'avoir montré que tout se tient par quelque côté, et que le vrai *système* de la nature mène aux plus cachés détours de l'art.

## T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les partitions pour désigner la partie de la taille, lorsque cette taille prend la place de la basse et qu'elle est écrite sur la même portée, la *basse* gardant le tacet.

Quelquefois, dans les parties de symphonie, le T signifie *tous* ou *tutti*, et est opposé à la lettre S, ou au mot *seul* ou *solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même partie.

Ta. L'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la musique. (Voyez solfier.)

Tablature. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la musique; de sorte que qui connoissoit bien la note et pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit savoir la *tablature*.

Aujourd'hui le mot *tablature* se restreint à une certaine manière de noter par lettres, qu'on emploie pour les instruments à cordes, qui se touchent avec les doigts, tels que le luth, la guitare, le cistre, et autrefois le téorbe et la viole.

Pour noter en *tablature* on tire autant de lignes parallèles que l'instrument a de cordes; on écrit ensuite sur ces lignes des lettres de l'alphabet qui indiquent les diverses positions des doigts sur la corde de semi-ton en semi-ton: la lettre *a* indique la corde à vide, *b* indique

la première position, *c* la seconde, *d* la troisième, etc.

A l'égard des valeurs des notes, on les marque par des notes ordinaires de valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parceque ces notes ne servent qu'à marquer la valeur et non le degré : quand les valeurs sont toujours semblables, c'est-à-dire que la manière de scander les notes est la même dans toutes les mesures, on se contente de la marquer dans la première, et l'on suit.

Voilà tout le mystère de la *tablature*, lequel achévera de s'éclaircir par l'inspection de la *figure* 4, *planche* M, où j'ai noté le premier couplet des *Folies d'Espagne* en *tablature* pour la guitare.

Comme les instruments pour lesquels on employoit la *tablature* sont la plupart hors d'usage, et que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la note ordinaire plus commode, la *tablature* est presque entièrement abandonnée, ou ne sert qu'aux premières leçons des écoliers.

Tableau. Ce mot s'emploie souvent en musique pour désigner la réunion de plusieurs objets formant un tout peint par la musique imitative : *Le* tableau *de cet air est bien dessiné; ce chœur fait* tableau ; *cet opéra est plein de* tableaux *admirables*.

Tacet. Mot latin qu'on emploie dans la musique pour indiquer le silence d'une partie Quand, dans le cours d'un morceau de musique,

on veut marquer un silence d'un certain temps; on l'écrit avec des *bâtons* ou des *pauses* (voyez ces mots); mais quand quelque partie doit garder le silence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *tacet* écrit dans cette partie au-dessus du nom de l'air ou des premières notes du chant.

TAILLE, anciennement TENOR. La seconde des quatre parties de la musique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune; ce qui fait qu'on l'appelle aussi *voix humaine* par excellence.

La *taille* se divise quelquefois en deux autres parties: l'une plus élevée, qu'on appelle *première* ou *haute-taille;* l'autre plus basse, qu'on appelle *seconde* ou *basse-taille:* cette dernière est en quelque manière une partie mitoyenne ou commune entre la *taille* et la basse, et s'appelle aussi, à cause de cela, *concordant.* (Voyez PARTIES.)

On n'emploie presque aucun rolle de *taille* dans les opéra françois; au contraire les Italiens préfèrent dans les leurs le *ténor* à la basse, comme une voix plus flexible, aussi sonore, et beaucoup moins dure.

TAMBOURIN, sorte de danse fort à la mode aujourd'hui sur les théâtres françois. L'air en est très gai et se bat à deux temps vifs. Il doit être sautillant et bien cadencé, à l'imitation du flûtet des Provençaux; et la basse doit refrapper

la même note, à l'imitation du *tambourin* ou *galoubé*, dont celui qui joue du flûtet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots italiens écrits dans une basse-continue, et d'ordinaire sous quelque point-d'orgue, marquent que l'accompagnateur ne doit faire aucun accord de la main droite, mais seulement frapper de la gauche la note marquée, et tout au plus son octave, sans y rien ajouter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner et suivre la tournure d'harmonie ou les notes de goût que le compositeur fait passer sur la basse durant ce temps-là.

TÉ. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfioient la musique. (V. SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les intervalles, faisant évanouir la différence de deux sons voisins, on les confond en un, qui, sans choquer l'oreille, forme les intervalles respectifs de l'un et de l'autre. Par cette opération l'on simplifie l'échelle en diminuant le nombre des sons nécessaires. Sans le *tempérament*, au lieu de douze sons seulement que contient l'octave, il en faudroit plus de soixante pour moduler dans tous les tons.

Sur l'orgue, sur le clavecin, sur tout autre instrument à clavier, il n'y a, et il ne peut guère y avoir d'intervalle parfaitement d'accord que la seule octave. La raison en est que trois tierces majeures ou quatre tierces mineures de-

vant faire une octave juste, celles-ci la passent, et les autres n'y arrivent pas; car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$ et $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625} > \frac{1296}{648} = \frac{2}{1}$ : ainsi l'on est contraint de renforcer les tierces majeures et d'affoiblir les mineures pour que les octaves et tous les autres intervalles se correspondent exactement, et que les mêmes touches puissent être employées sous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela se fait.

Cette nécessité ne se fit pas sentir tout d'un coup; on ne la reconnut qu'en perfectionnant le systême musical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille: cette sévérité pouvoit être bonne pour son temps où toute *l'étendue* du systême se bornoit encore à un si petit nombre de cordes; mais comme la plupart des instruments des anciens étoient composés de cordes qui se touchoient à vide, et qu'il leur falloit par conséquent une corde pour chaque son, à mesure que le systême s'étendit, ils s'aperçurent que la régle de Pythagore, en trop multipliant les cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxène, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la musique et à la facilité de l'exécution, prit

tout d'un coup l'autre extrémité; abandonnant presque entièrement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, et rejeta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la musique deux sectes, qui ont long-temps divisé les Grecs, l'une des aristoxéniens, qui étoient les musiciens de pratique; l'autre des pythagoriciens, qui étoient les philosophes. (V. ARISTOXÉNIENS et PYTHAGORICIENS.)

Dans la suite, Ptolomée et Dydyme, trouvant avec raison que Pythagore et Aristoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, et consultant à-la-fois les sens et la raison, travaillèrent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien système diatonique : mais comme ils ne s'éloignèrent pas des principes établis pour la division du tétracorde, et que, rèconnoissant enfin la différence du *ton* majeur au *ton* mineur, ils n'osèrent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une corde chromatique en deux parties réputées égales; le système demeura encore long-temps dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'apercevoir le vrai principe du *tempérament*.

Enfin vint Gui d'Arezzo, qui refondit en quelque manière la musique, et inventa, dit-on, le clavecin. Or il est certain que cet instrument n'a pu exister, non plus que l'orgue, que l'on n'ait en même temps trouvé le *tempérament*, sans lequel il est impossible de les accorder, et

il est impossible au moins que la première invention ait de beaucoup précédé la seconde : c'est à-peu-près tout ce que nous en savons.

Mais quoique la nécessité du *tempérament* soit connue depuis long-temps, il n'en est pas de même de la meilleure régle à suivre pour le déterminer. Le siècle dernier, qui fut le siècle des découvertes en tous genres, est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur ce chapitre. Le P. Mersenne et M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les *tempéraments* possibles; enfin M. Rameau, après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *tempérament*, et a même prétendu sur cette théorie établir comme neuve une pratique très ancienne, dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agissoit, pour tempérer les sons du clavier, de renforcer les tierces majeures, d'affoiblir les mineures, et de distribuer ces altérations de manière à les rendre le moins sensibles qu'il étoit possible : il faut pour cela répartir sur l'accord de l'instrument, et cet accord se fait ordinairement par quintes; c'est donc par son effet sur les quintes que nous avons à considérer le *tempérament*.

Si l'on accorde bien juste quatre quintes de suite, comme *ut sol ré la mi*, on trouvera que cette quatrième quinte *mi* fera, avec l'*ut* d'où l'on est parti, une tierce majeure discordante, et de beaucoup trop forte; et en effet ce *mi*, pro-

duit comme quinte de *la*, n'est pas le même son qui doit faire la tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la quinte est $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cause des octaves 1 et 2 prises l'une pour l'autre indifféremment : ainsi la succession des quintes, formant une progression triple, donnera *ut* 1, *sol* 3, *ré* 9, *la* 27, et *mi* 81.

Considérons à présent ce *mi* comme tierce majeure d'*ut*; son rapport est $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double octave de 1 : si d'octave en octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, et *mi* 80; ainsi la quinte de *la* étant *mi* 81, et la tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80, ces deux *mi* ne sont pas le même, et leur rapport est $\frac{80}{81}$, qui fait précisément le comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des quintes jusqu'à la douzième puissance, qui arrive au *si* dièse, nous trouverons que ce *si* excède l'*ut* dont il devroit faire l'unisson, et qu'il est avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le comma de Pythagore : de sorte que par le calcul précédent le *si* dièse devroit excéder l'*ut* de trois comma majeurs; et par celui-ci il l'excède seulement du comma de Pythagore.

Mais il faut que le même son *mi*, qui fait la quinte de *la*, serve encore à faire la tierce majeure d'*ut*; il faut que le même *si* dièse, qui forme la douzième quinte de ce même *ut*, en fasse aussi l'octave, et il faut enfin que ces différents ac-

cords concourent à constituer le système général sans multiplier les cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *tempérament*.

Pour cela, 1° on commence par l'*ut* du milieu du clavier, et l'on affoiblit les quatre premières quintes en montant jusqu'à ce que la quatrième *mi* fasse la tierce majeure bien juste avec le premier son *ut*; ce qu'on appelle la première preuve. 2° En continuant d'accorder par quintes, dès qu'on est arrivé sur les dièses, on renforce un peu les quintes, quoique les tierces en souffrent; et, quand on est arrivé au *sol* dièse, on s'arrête: ce *sol* dièse doit faire avec le *mi* une tierce majeure juste ou du moins souffrable ; c'est la seconde preuve. 3° On reprend l'*ut* et l'on accorde les quintes au grave, savoir, *fa*, *si* bémol, etc., foibles d'abord, puis les renforçant par degrés, c'est-à-dire affoiblissant les sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *ré* bémol, lequel, pris comme *ut* dièse, doit se trouver d'accord et faire quinte avec le *sol* dièse auquel on s'étoit ci-devant arrêté ; c'est la troisième preuve. Les dernières quintes se trouveront un peu fortes, de même que les tierces majeures; c'est ce qui rend les tons majeurs de *si* bémol et de *mi* bémol sombres et même un peu durs : mais cette dureté sera supportable si la partition est bien faite; et d'ailleurs ces tierces, par leur situation, sont moins employées que les premières, et ne doivent l'être que par choix.

Les organistes et les facteurs regardent ce *tem-*

*pérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer ; en effet les tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'harmonie, et les tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au musicien, quand il a besoin d'expressions plus marquées : car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes des intervalles à proportion de leurs différentes altérations : par exemple, la tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur, quand elle est trop forte ; et la tierce mineure, qui nous porte à la tendresse et à la douceur, nous attriste, lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles musiciens, continue le même auteur, savent profiter à propos de ces différents effets des intervalles, et font valoir par l'expression qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel ; et, détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'octave, sur laquelle formule il veut qu'on régle toute la succession du systême chromatique ; de sorte que ce systême résultant de douze semitons parfaitement égaux, c'est une nécessité que tous les intervalles semblables qui en seront for-

més soient aussi parfaitement égaux entre eux.

Pour la pratique, prenez, dit-il, telle touche du clavecin qu'il vous plaira; accordez-en d'abord la quinte juste, puis diminuez-la si peu que rien; procédez ainsi d'une quinte à l'autre, toujours en montant, c'est-à-dire du grave à l'aigu, jusqu'à la dernière dont le son aigu aura été le grave de la première; vous pouvez être certain que le clavecin sera bien d'accord.

Cette méthode que nous propose aujourd'hui M. Rameau avoit déja été proposée et abandonnée par le fameux Couperin : on la trouve aussi tout au long dans le P. Mersenne, qui en fait auteur un nommé Gallé, et qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air scientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en *résulte* ait été jusqu'ici goûtée des musiciens ni des facteurs: les premiers ne peuvent se résoudre à se priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverses affections des sons qu'occasione le *tempérament* établi : M. Rameau leur dit en vain qu'ils se trompent, que la variété se trouve dans l'entrelacement des modes ou dans les divers degrés des toniques, et nullement dans l'altération des intervalles; le musicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne se tient pas convaincu par une assertion, et que les diverses affections des tons ne sont nullement proportionnelles aux

différents degrés de leurs finales : car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-ton de distance entre la finale de *ré* et celle de *mi* bémol, comme entre la finale de *la* et celle de *si* bémol, cependant la même musique nous affectera très différemment en A *la mi ré* qu'en B *fa*, et en D *sol ré* qu'en E *la fa;* et l'oreille attentive du musicien ne s'y trompera jamais, quand même le ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-ton et plus : preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élévation de la tonique.

A l'égard des facteurs, ils trouvent qu'un clavecin accordé de cette manière n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau : les tierces majeures leur paroissent dures et choquantes; et quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'orgue pourra se faire à supprimer les battements qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée : puisque par la nature des consonnances la quinte peut être plus altérée que la tierce sans choquer l'oreille et sans faire des battements, n'est-il pas convenable de jeter l'altération du côté où elle est le moins choquante, et de laisser plus justes, par préférence, les intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordants?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son

temps que les premiers qui pratiquèrent sur le clavier les semi-tons, qu'il appelle *feintes*, accordèrent d'abord toutes les quintes à-peu-près selon l'accord égal proposé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérèrent l'accord en affoiblissant les premières quintes pour baisser les tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette manière d'accord n'est pas pour une oreille exercée et sensible une habitude aisée à prendre.

Au reste, je ne puis m'empêcher de rappeler ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE sur la raison du plaisir que les consonnances font à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une quinte tempérée, selon la méthode de M. Rameau, est celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80^3} + \sqrt[4]{81}}{120}$ : ce rapport cependant plaît à l'oreille; je demande si c'est par sa simplicité.

TEMPS. Mesure du son, quant à la durée.

Une succession de sons, quelque bien dirigée qu'elle puisse être dans sa marche, dans ses degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainsi dire, que des effets indéterminés : ce sont les durées relatives et proportionnelles de ces mêmes sons qui fixent le vrai caractère d'une musique, et lui donnent sa plus grande énergie. Le *temps* est l'ame du chant; les airs dont la mesure est lente nous attristent na-

turellement; mais un air gai, vif, et bien cadencé, nous excite à la joie, et à peine les pieds peuvent-ils se retenir de danser. Otez la mesure, détruisez la proportion des *temps*, les mêmes airs que cette proportion vous rendoit agréables, restés sans charme et sans force, deviendront incapables de plaire et d'intéresser: le *temps*, au contraire, a sa force en lui-même; elle dépend de lui seul, et peut subsister sans la diversité des sons. Le tambour nous en offre un exemple, grossier toutefois et très imparfait, parceque le son ne s'y peut soutenir.

On considère le *temps* en musique, ou par rapport au mouvement général d'un air, et, dans ce sens, on dit qu'il est lent ou vite (voyez MESURE, MOUVEMENT), ou selon les parties aliquotes de chaque mesure, parties qui se marquent par des mouvements de la main ou du pied, et qu'on appelle particulièrement des *temps*, ou enfin selon la valeur propre de chaque note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

J'ai suffisamment parlé, au mot RHYTHME, des *temps* de la musique grecque; il me reste à parler ici des *temps* de la musique moderne.

Nos anciens musiciens ne reconnoissoient que deux espèces de mesure ou de *temps*; l'une à trois *temps*, qu'ils appeloient mesure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de mesure imparfaite, et ils appeloient *temps, modes*, ou *prolations*, les signes qu'ils ajoutoient à la clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces mesures: ces

signes ne servoient pas à cet unique usage, comme ils font aujourd'hui, mais ils fixoient aussi la valeur relative des notes, comme on a déja pu voir aux mots MODE et PROLATION, par rapport à la maxime, à la longue, et à la semi-bréve. A l'égard de la bréve, la manière de la diviser étoit ce qu'ils appeloient plus précisément *temps*, et ce *temps* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *temps* étoit parfait, la bréve ou carrée valoit trois rondes ou semi-bréves, et ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, et quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{1}$.

Quand le *temps* étoit imparfait, la bréve ne valoit que deux rondes; et cela se marquoit par un demi-cercle ou C: quelquefois ils tournoient le C à rebours, et cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C. Quelques uns ont aussi appelé *temps mineur* cette mesure du C barré où les notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, et *temps majeur* celle du C plein ou de la mesure ordinaire à quatre *temps*.

Nous avons bien retenu la mesure triple des anciens de même que la double; mais, par la plus étrange bizarrerie, de leurs deux manières de diviser les notes, nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre; de sorte que, pour diviser une

mesure ou un *temps* en trois parties égales, les signes nous manquent, et à peine sait-on comment s'y prendre: il faut recourir au chiffre 3 et à d'autres expédients qui montrent l'insuffisance des signes. ( Voyez TRIPLE. )

Nous avons ajouté aux anciennes musiques une combinaison de *temps*, qui est la mesure à quatre; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *temps* et trois *temps* pour parties aliquotes de toutes nos différentes mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *temps* qu'il y a de sortes de mesures et de modifications de mouvement; mais quand une fois la mesure et le mouvement sont déterminés, toutes les mesures doivent être parfaitement égales, et tous les *temps* de chaque mesure parfaitement égaux entre eux : or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque mesure et l'on marque chaque *temps* par un mouvement de la main ou du pied, et sur ces mouvements on régle exactement les différentes valeurs des notes selon le caractère de la mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer et de suivre tous les *temps* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon musicien, et qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider, et supplée à tout mouvement

sensible; ensorte que dans un concert chacun suit la même mesure avec la dernière précision, sans qu'un autre la marque et sans la marquer soi-même.

Des divers *temps* d'une mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales : le *temps* qui marque davantage s'appelle *temps fort;* celui qui marque moins s'appelle *temps foible :* c'est ce que M. Rameau, dans son *Traité d'Harmonie*, appelle *temps bon* et *temps mauvais.* Les *temps* forts sont, le premier dans la mesure à deux *temps;* le premier et le troisième dans les mesures à trois et quatre : à l'égard du second *temps*, il est toujours foible dans toutes les mesures, et il en est de même du quatrième dans la mesure à quatre *temps.*

Si l'on subdivise chaque *temps* en deux autres parties égales qu'on peut encore appeler *temps* ou *demi-temps*, on aura derechef *temps fort* pour la première moitié, *temps foible* pour la seconde; et il n'y a point de partie d'un *temps* qu'on ne puisse subdiviser de la même manière. Toute note qui commence sur le *temps foible* et finit sur le *temps fort* est une note à *contre-temps;* et, parcequ'elle heurte et choque en quelque façon la mesure, on l'appelle *syncope.* ( Voyez SYNCOPE. )

Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les dissonances : car toute dissonance bien préparée doit l'être sur le *temps*

*foible*, et frappée sur le *temps* fort; excepté cependant dans des suites de cadences évitées, où cette régle, quoique applicable à la première dissonance, ne l'est pas également aux autres. (Voyez DISSONANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un air indique un mouvement lent et doux, des sons filés gracieusement et animés d'une expression tendre et touchante : les Italiens se servent du mot *amoroso* pour exprimer à-peu-près la même chose; mais le caractère de l'*amoroso* a plus d'accent, et respire je ne sais quoi de moins fade et de plus passionné.

TENEDIUS. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

TENEUR, *s. f.* Terme de plain-chant qui marque dans la psalmodie la partie qui régne depuis la fin de l'intonation jusqu'à la médiation, et depuis la médiation jusqu'à la terminaison. Cette *teneur*, qu'on peut appeler la dominante de la psalmodie, est presque toujours sur le même ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencements du contre-point on donnoit le nom de *tenor* à la partie la plus basse.

TENUE, *s. f.* Son soutenu par une partie durant deux ou plusieurs mesures, tandis que d'autres parties travaillent. (Voyez MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les parties font des *tenues* à-la-fois; et alors il ne faut pas que la *tenue* soit si longue

donner de bornes fixes à l'étendue du *tétracorde*; mais, soit que l'on compte ou que l'on pèse les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, et c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet cet intervalle de quarte est essentiel au *tétracorde ;* c'est pourquoi les sons extrêmes qui forment cet intervalle sont appelés *immuables* ou *fixes* par les anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeants* les sons moyens, parcequ'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières.

Au contraire, le nombre de quatre cordes, d'où le *tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit, dans l'ancienne musique, des *tétracordes* qui n'en avoient que trois ; tels furent, durant un temps, les *tétracordes* enharmoniques ; tel étoit, selon Meibomius, *le second tétracorde* du système ancien avant qu'on y eût inséré une nouvelle corde.

Quant au premier *tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le pythagoricien Nicomaque ; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le *ton*, le diton, le semi-ton, et que du tout il forma le *tétracorde* diatonique ( notez que cela feroit un pentacorde) : au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus long-temps avant lui.

Les *tétracordes* ne restèrent pas long-temps bornés au nombre de deux ; il s'en forma bientôt un troisième, puis un quatrième ; nombre auquel le systême des Grecs demeura fixé.

Tous ces *tétracordes* étoient conjoints, c'est-à-dire que la dernière corde du premier servoit toujours de première corde au second, et ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisième *tétracorde*, où il y avoit *disjonction*, laquelle (voyez ce mot) mettoit un ton d'intervalle entre la plus haute corde du *tétracorde* inférieur et la plus basse du *tétracorde* supérieur. (Voyez SYNAPHE DIAZEUXIS.) Or, comme cette disjonction du troisième *tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troisième *tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas ; de sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *pl.* H, *fig.* 2.)

Voici les noms de ces *tétracordes :* le plus grave des quatre, et qui se trouvoit placé un *ton* au-dessus de la corde proslambanomène, s'appeloit le *tétracorde-hypaton*, ou des principales ; le second en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appeloit le *tétracorde-méson*, ou des moyennes ; le troisième, quand il étoit conjoint au second et séparé du quatrième, s'appeloit le *tétracorde synnéménon*, ou des conjointes ; mais quand il étoit séparé du second et conjoint au quatrième, alors ce troisième *tétracorde* pre-

noit le nom de *diézeugménon*, ou des divisées; enfin le quatrième s'appeloit le *tétracorde-hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce système un cinquième *tétracorde*, que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systêmes particuliers des *tétracordes* firent enfin place à celui de l'octave, qui les fournit tous.

Les deux cordes extrêmes de chacun de ces *tétracordes* étoient appelées *immuables*, parceque leur accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient aussi chacun deux cordes moyennes, qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées selon le genre, et même selon l'espèce du genre, ce qui se faisoit dans tous les *tétracordes* également; c'est pour cela que ces cordes étoient appelées *mobiles*.

Il y avoit six espèces principales d'accord, selon les aristoxéniens, savoir, deux pour le genre diatonique, trois pour le chromatique, et une seulement pour l'enharmonique. (V. ces mots.) Ptolomée réduit ces six espèces à cinq. (Voyez *pl.* M, *fig.* 5.)

Ces diverses espèces, ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par genre.

I. L'accord diatonique ordinaire du *tétracorde* formoit trois intervalles, dont le premier étoit toujours d'un semi-ton, et les deux autres d'un *ton* chacun de cette manière, *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Pour le genre chromatique, il fallut baisser d'un semi-ton la troisième corde, et l'on avoit deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure, *mi*, *fa*, *fa* dièse, *la*.

Enfin, pour le genre enharmonique, il falloit baisser les deux cordes du milieu jusqu'à ce qu'on eût deux quarts-de-ton consécutifs, puis une tierce majeure, *mi*, *mi* demi-dièse, *fa*, *la*; ce qui donnoit entre le *mi* dièse et le *fa* un véritable intervalle enharmonique.

Les cordes semblables, quoiqu'elles se solfiassent par les mêmes syllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *tétracordes*, mais elles avoient dans les *tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la *fig.* 2 *de la pl.* H.

Les cordes homologues, considérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *tétracordes* respectifs; ainsi l'on donnoit le nom de *barypycni* aux premiers sons de l'intervalle serré, c'est-à-dire, au son le plus grave de chaque *tétracorde*, de *mésopycni* aux seconds ou moyens, d'*oxypycni* aux troisièmes ou aigus, et d'*apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux intervalles serrés. (Voyez SYSTÈME.)

Cette division du système des Grecs par *tétracordes* semblables, comme nous divisions le nôtre par octaves semblablement divisées, prouve,

ce me semble, que ce systême n'avoit été produit par aucun sentiment d'harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore et harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, et sur-tout à celle de leur poésie, qui d'abord fut un véritable chant; de sorte que la musique n'étoit alors que l'accent de la parole, et ne devint un art séparé qu'après un long trait de temps. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre cordes, dont toutes les autres n'étoient que les répliques et qu'ils ne regardoient tous les autres *tétracordes* que comme autant de répétitions du premier.

D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur systême et le nôtre qu'entre un *tétracorde* et une octave, et que la marche fondamentale, à notre mode, que nous donnons pour base à leur systême, ne s'y rapporte en aucune façon:

1° Parcequ'un *tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une octave.

2° Parcequ'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

3° Parceque leurs *tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entière indépendance respective.

4° Enfin, parceque les divisions y étoient exactement semblables dans chaque genre, et se pratiquoient dans le même mode; ce qui ne

pouvoit se faire dans nos idées par aucune modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'est le nom grec de la quadruple octave, qu'on appelle aussi vingt-neuvième. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet intervalle; car leur systême de musique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTÊME.)

TÉTRATONON. C'est le nom grec d'un intervalle de quatre *tons*, qu'on appelle aujourd'hui *quinte superflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'est le poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en musique. Mais ce mot est vieilli dans ce sens, et l'on ne dit plus le *texte* chez les musiciens; on dit les paroles. (Voyez PAROLES.)

THE. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

THÉSIS, *s. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appeloit autrefois le temps fort ou le frappé de la mesure.

THO. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La dernière des consonnances simples et directes dans l'ordre de leur génération, et la première des deux consonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour consonnante, elle n'avoit point parmi eux de nom générique, mais elle prenoit seulement le nom de l'intervalle plus ou moins grand dont elle étoit formée: nous l'appelons *tierce* parceque son intervalle est toujours composé de deux degrés ou de trois sons diato-

niques. A ne considérer les *tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire par leurs degrés, on en trouve de quatre sortes; deux consonnantes, et deux dissonantes.

Les consonnantes sont, 1° la *tierce majeure*, que les Grecs appeloient *diton*, composée de deux *tons*, comme d'*ut* à *mi;* son rapport est de 4 à 5; 2° la *tierce mineure*, appelée par les Grecs *hemiditon*, et composée d'un *ton* et demi, comme *mi sol;* son rapport est de 5 à 6.

Les *tierces* dissonantes sont, 1° la *tierce* diminuée, composée de deux semi-tons majeurs, comme *si ré* bémol, dont le rapport est de 125 à 144; 2° la *tierce* superflue, composée de deux *tons* et demi, comme *fa la* dièse; son rapport est 96 à 125.

Ce dernier intervalle, ne pouvant avoir lieu dans un même mode, ne s'emploie jamais ni dans l'harmonie ni dans la mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le chant, la *tierce* diminuée; mais elle n'a lieu dans aucune harmonie, et voilà pourquoi l'accord de sixte superflue ne se renverse pas.

Les *tierces* consonnantes sont l'ame de l'harmonie, sur-tout la *tierce* majeure, qui est sonore et brillante : la *tierce* mineure est plus tendre et plus triste; elle a beaucoup de douceur, quand l'intervalle en est redoublé, c'est-à-dire qu'elle fait la dixième. En général les *tierces* veulent être portées dans le haut : dans le bas, elles sont sourdes et peu harmonieuses; c'est pour-

quoi jamais *duo* de basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens musiciens avoient sur les *tierces* des lois presque aussi sévères que sur les quintes; il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'espéces différentes, sur-tout par mouvements semblables: aujourd'hui, qu'on a généralisé par les bonnes lois du mode les régles particulières des accords, on fait sans faute, par mouvements semblables ou contraires, par degrés conjoints ou disjoints, autant de *tierces* majeures ou mineures consécutives que la modulation en peut comporter, et l'on a des *duo* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procèdent que par *tierces*.

Quoique la *tierce* entre dans la plupart des accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques uns appellent accord de *tierce-quarte*, et que nous connoissons plus communément sous le nom de petite-sixte. (Voyez ACCORD, SIXTE.)

TIERCE *de Picardie.* Les musiciens appellent ainsi, par plaisanterie, la *tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en mode mineur. Comme l'accord parfait majeur est plus harmonieux que le mineur, on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuse, avoit quelque chose de niais et de mal-chantant qui l'a fait abandonner : on finit toujours aujourd'hui par l'accord qui convient au mode de la pièce, si ce n'est lorsqu'on veut

passer du mineur au majeur ; car alors la finale du premier mode porte élégamment la *tierce* majeure pour annoncer le second.

*Tierce de Picardie*, parceque l'usage de cette finale est resté plus long-temps dans la musique d'église, et par conséquent en Picardie, où il y a musique dans un grand nombre de cathédrales, et d'autres églises.

TIRADE, *s. f.* Lorsque deux notes sont séparées par un intervalle disjoint, et qu'on remplit cet intervalle de toutes ses notes diatoniques, cela s'appelle une *tirade*. La *tirade* diffère de la fusée, en ce que les sons intermédiaires qui lient les deux extrémités de la fusée sont très rapides, et ne sont pas sensibles dans la mesure, au lieu que ceux de la *tirade*, ayant une valeur sensible, peuvent être lents et même inégaux.

Les anciens nommoient en grec ἀγωγὴς, et en latin *ductus*, ce que nous appelons aujourd'hui *tirade;* et ils en distinguoient de trois sortes: 1° si les sons se suivoient en montant, ils appeloient cela εὐθεῖα, *ductus rectus;* 2° s'ils se suivoient en descendant, c'étoit ἀνακάμπτουσα, *ductus revertens;* 3° que si, après avoir monté par bémol, ils redescendoient par béquarre, ou réciproquement, cela s'appeloit περιφερής, *ductus circumcurrens.* (Voy. EUTHIA, ANACAMPTOS, PÉRIPHÈRES.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui, que la musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous ses différents passages.

TON. Ce mot a plusieurs sens en musique.

1° Il se prend d'abord pour un intervalle qui caractérise le systême et le genre diatonique: dans cette acception il y a deux sortes de *tons;* savoir, le *ton majeur*, dont le rapport est de 8 à 9, et qui résulte de la différence de la quarte à la quinte; et le *ton mineur*, dont le rapport est de 9 à 10, et qui résulte de la différence de la tierce mineure à la quarte.

La génération du *ton* majeur et celle du *ton* mineur se trouvent également à la deuxième quinte *ré* commençant par *ut;* car la quantité dont ce *ré* surpasse l'octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, et celle dont ce même *ré* est surpassé par *mi,* tierce majeure de cette octave, est dans le rapport de 9 à 10.

2° On appelle *ton* le degré d'élévation que prennent les voix, ou sur lequel sont montés les instruments pour exécuter la musique; c'est en ce sens qu'on dit, dans un concert, que le *ton* est trop haut ou trop bas: dans les églises il y a le *ton* du chœur pour le plain-chant. Il y a, pour la musique, *ton* de chapelle et *ton* d'opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3° On donne encore le même nom à un instrument qui sert à donner le *ton* de l'accord à tout un orchestre: cet instrument, que quelques uns appellent aussi choriste, est un sifflet, qui, au moyen d'une espéce de piston gradué, par lequel on alonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même son sous la

même division ; mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *ton*. M. Diderot a donné, dans ses Principes d'Acoustique, les moyens de fixer le *ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4° Enfin *ton* se prend pour une régle de modulation relative à une note ou corde principale, qu'on appelle *tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *tons* des anciens, voyez MODE.

Comme notre systême moderne est composé de douze cordes ou sons différents, chacun de ces sons peut servir de fondement à un *ton*, c'est-à-dire en être la tonique : ce sont déja douze *tons*; et comme le mode majeur et le mode mineur sont applicables à chaque *ton*, ce sont vingt-quatre modulations dont notre musique est susceptible sur ces douze *tons*. (V. MODULATION.)

Ces *tons* diffèrent entre eux par les divers degrés d'élévation entre le grave et l'aigu qu'occupent les toniques : ils diffèrent encore par les diverses altérations des sons et des intervalles, produites en chaque *ton* par le tempérament; de sorte que, sur un clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît sans peine un *ton* quelconque dont on lui fait entendre la modulation; et ces *tons* se reconnoissent également sur des clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns

que les autres : ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *ton* reçoit de l'accord total, que du degré d'élévation que la tonique occupe dans le clavier.

De là naît une source de variétés et de beautés dans la modulation; de là naît une diversité et une énergie admirable dans l'expression; de là naît enfin la faculté d'exciter des sentiments différents avec des accords semblables frappés en différents *tons:* faut-il du majestueux, du grave, l'F *ut fa*, et les *tons* majeurs par bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant, prenez A *mi la*, D *la ré*, les *tons* majeurs par dièse. Faut-il du touchant, du tendre, prenez les *tons* mineurs par bémol. C *sol ut* mineur porte la tendresse dans l'ame; F *ut fa* mineur va jusqu'au lugubre et à la douleur : en un mot chaque *ton*, chaque mode a son expression propre qu'il faut savoir connoître, et c'est là un des moyens qui rendent un habile compositeur maître en quelque manière des affections de ceux qui l'écoutent; c'est une espèce d'équivalent aux modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété et de leur énergie.

C'est pourtant de cette agréable et riche diversité que M. Rameau voudroit priver la musique, en ramenant une égalité et une monotonie entière dans l'harmonie de chaque mode, par sa régle du tempérament; régle déja si souvent proposée et abandonnée avant lui : selon cet au-

teur, toute l'harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain cependant qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté qu'on ne perde autant de l'autre; et quand on supposeroit (ce qui n'est pas) que l'harmonie en général en seroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expression? (Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'est ainsi que les organistes et musiciens d'église ont appelé le plagal du mode mineur qui s'arrête et finit sur la dominante au lieu de tomber sur la tonique: ce nom de *ton du quart* lui vient de ce que telle est spécialement la modulation du quatrième *ton* dans le plain-chant.

TONS DE L'ÉGLISE. Ce sont des manières de moduler le plain-chant sur telle ou telle finale prise dans le nombre prescrit, en suivant certaines régles admises dans toutes les *églises* où l'on pratique le chant grégorien.

On compte huit *tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, et quatre plagaux ou collatéraux. On appelle *tons* authentiques ceux où la tonique occupe à-peu-près le plus bas degré du chant; mais si le chant descend jusqu'à trois degrés plus bas que la tonique, alors le *ton* est plagal.

Les quatre *tons* authentiques ont leurs finales à un degré l'une de l'autre selon l'ordre de ces quatre notes, *ré mi fa sol:* ainsi le premier de ces *tons* répondant au mode dorien des Grecs, le second répond au phrygien, le troisième à l'éo-

lien (et non pas au lydien, comme disent les symphoniastes), et le dernier au mixo-lydien. C'est saint Miroclet, évêque de Milan, ou, selon d'autres, saint Ambroise, qui, vers l'an 370, choisit ces quatre *tons* pour en composer le chant de l'église de Milan; et c'est, à ce qu'on dit, le choix et l'approbation de ces deux évêques qui ont fait donner à ces quatre *tons* le nom d'authentiques.

Comme les sons employés dans ces quatre *tons* n'occupoient pas tout le disdiapason ou les quinze cordes de l'ancien systême, saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *tons*, qu'on appelle plagaux, lesquels ayant les mêmes diapasons que les précédents, mais leur finale plus élevée d'une quarte, reviennent proprement à l'hyper-dorien, à l'hyper-phrygien, à l'hyper-éolien, et à l'hyper-mixo-lydien; d'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'est de là que les quatre *tons* authentiques ont chacun un plagal pour collatéral ou supplément; de sorte qu'après le premier *ton*, qui est authentique, vient le second ton, qui est son plagal; le troisième authentique, le quatrième plagal, et ainsi de suite : ce qui fait que les modes ou *tons* authentiques s'appellent aussi impairs, et les plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *tons*.

Le discernement des *tons* authentiques ou plagaux est indispensable à celui qui donne le *ton*

du chœur; car si le chant est dans un *ton* plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le *medium* de la voix; et si le *ton* est authentique il doit la prendre dans le bas; faute de cette observation, on expose les voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *tons* qu'on appelle *mixtes;* c'est-à-dire mêlés de l'authente et du plagal, ou qui sont en partie principaux et en partie collatéraux; on les appelle aussi *tons* ou modes communs: en ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *ton* se prend de celui des deux qui domine, ou qui se fait sentir le plus, surtout à la fin de la pièçe.

Quelquefois on fait dans un *ton* des transpositions à la quinte; ainsi, au lieu de *ré* dans le premier *ton*, l'on aura *la* pour finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa*, et ainsi de suite: mais si l'ordre et la modulation ne changent pas, le *ton* ne change pas non plus, quoique, pour la commodité des voix la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le chantre ou l'organiste qui donne l'intonation.

Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces *tons* à celle d'une seule voix, les organistes ont cherché les *tons* de la musique les plus correspondants à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier ton. . . . . *Ré* mineur.
Second ton. . . . . . *Sol* mineur.
Troisième ton. . . . . *La* mineur ou *sol*.

| | |
|---|---|
| Quatrième ton. . . . | *La* mineur, finissant sur la dominante. |
| Cinquième ton. . . . | *Ut* majeur ou *ré*. |
| Sixième ton. . . . . . | *Fa* majeur. |
| Septième ton. . . . . | *Ré* majeur. |
| Huitième ton. . . . | *Sol* majeur, en faisant sentir le ton d'*ut*. |

On auroit pu réduire ces huit *tons* encore à une moindre étendue en mettant à l'unisson la plus haute note de chaque *ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, et qui s'appelle, en terme de plain-chant, *dominante:* mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des transpositions plus difficiles et moins harmonieuses que celles qui sont en usage.

Au reste, les *tons de l'église* ne sont point asservis aux lois des *tons* de la musique; il n'y est point question de médiante ni de note sensible, le mode y est peu déterminé, et on y laisse les semi-tons où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'échelle, pourvu seulement qu'ils ne produisent ni triton ni fausse-quinte sur la tonique.

TONIQUE, *s. f.* Nom de la corde principale sur laquelle le ton est établi. Tous les airs finissent communément par cette note, sur-tout à la basse; c'est l'espèce de tierce que porte la *tonique*, qui détermine le mode; ainsi l'on peut

composer dans les deux modes sur la même *tonique*. Enfin, les musiciens reconnoissent cette propriété dans la *tonique*, que l'accord parfait n'appartient rigoureusement qu'à elle seule: lorsqu'on frappe cet accord sur une autre note, ou quelque dissonance est sous-entendue, ou cette note devient *tonique* pour le moment.

Par la méthode des transpositions la *tonique* porte le nom d'*ut* en mode majeur, et de *la* en mode mineur. (V. TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS TRANSPOSÉES.)

*Tonique* est aussi le nom donné par Aristoxène à l'une des trois espèces de genre chromatique dont il explique les divisions, et qui est le chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux semi-tons consécutifs, puis une tierce mineure. (Voyez GENRES.)

*Tonique* est quelquefois adjectif; on dit *corde tonique*, note *tonique*, accord *tonique*, écho *tonique*, etc.

TOUS, et en italien TUTTI. Ce mot s'écrit souvent dans les parties de symphonie d'un concerto, après cet autre mot *seul* ou *solo* qui marque un récit, et où reprend tout l'orchestre.

TRAIT. Terme de plain-chant, marquant la psalmodie d'un psaume ou de quelques versets de psaume, traînée ou alongée sur un air lugubre qu'on substitue en quelques occasions aux chants joyeux de l'*alleluya* et des proses. Le chant des *traits* doit être composé dans le se-

cond ou dans le huitième ton; les autres n'y sont pas propres.

TRAIT, *tractus*, est aussi le nom d'une ancienne figure de note appelée autrement *plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION, *s. f.* C'est, dans le chant, une manière d'adoucir le saut d'un intervalle disjoint en insérant des sons diatoniques entre ceux qui forment cet intervalle.

La *transition* est proprement une tirade non notée; quelquefois aussi elle n'est qu'un port-de-voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un degré diatonique : ainsi, pour passer de l'*ut* au *ré* avec plus de douceur, la *transition* se prend sur l'*ut*.

*Transition*, dans l'harmonie, est une marche fondamentale propre à changer de genre ou de ton d'une manière sensible, régulière, et quelquefois par des intermédiaires; ainsi, dans le genre diatonique, quand la basse marche de manière à exiger, dans les parties, le passage d'un semi-ton mineur, c'est une *transition* chromatique (voyez CHROMATIQUE); que si l'on passe d'un ton dans un autre à la faveur d'un accord de septième diminuée, c'est une *transition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles musiques, le transport de la signification d'un point à une note séparée par d'autres notes de ce même point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER, *v. a. et n.* Ce mot a plusieurs sens en musique.

On *transpose* en exécutant, lorsqu'on transpose une piéce de musique dans un autre ton que celui où elle est écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *transpose* en écrivant lorsqu'on note une piéce de musique dans un autre ton que celui où elle a été composée; ce qui oblige non seulement à changer la position de toutes les notes dans le même rapport, mais encore à armer la clef différemment selon les régles prescrites à l'article *clef transposée*.

Enfin l'on *transpose* en solfiant, lorsque sans avoir égard au nom naturel des notes, on leur en donne de relatifs au ton, au mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un air ou une piéce de musique d'un ton à un autre.

Comme il n'y a que deux modes dans notre musique, composer en tel ou tel ton n'est autre chose que fixer sur telle ou telle tonique celui de ces deux modes qu'on a choisi; mais comme l'ordre des sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même mode, on corrige ces différences par le moyen des dièses ou des bémols dont on arme la clef, et qui transportent les deux semi-tons de la place où ils étoient à celle où ils doivent être pour le

mode et le ton dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSÉE.)

Quand on veut donc transposer dans un ton un air composé dans un autre, il s'agit premièrement d'en élever ou abaisser la tonique et toutes les notes d'un ou de plusieurs degrés, selon le ton que l'on a choisi, puis d'armer la clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau ton : tout cela est égal pour les voix; car en appelant toujours *ut* la tonique du mode majeur et *la* celle du mode mineur, elles suivent toutes les affections du mode, sans même y songer. (Voy. SOLFIER.) Mais ce n'est pas pour un symphoniste une attention légère de jouer dans un ton ce qui est noté dans un autre, car, quoiqu'il se guide par les notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en sonnent de toutes différentes, et qu'il les altère tout différemment selon la différente manière dont la clef doit être armée pour le ton noté, et pour le ton transposé; de sorte que souvent il doit faire des dièses où il voit des bémols, et *vice versá*, etc.

C'est, ce me semble, un grand avantage du systême de l'auteur de ce dictionnaire de rendre la musique notée également propre à tous les tons en changeant une seule lettre; cela fait qu'en quelque ton qu'on transpose, les instruments qui exécutent n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la note, sans avoir jamais l'embarras de la *transposition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER, *v. n.* On dit qu'une partie *tra-*

*vaille*, quand elle fait beaucoup de notes et de diminutions, tandis que d'autres parties font des tenues et marchent plus posément.

TREIZIÈME. Intervalle qui forme l'octave de la sixte ou la sixte de l'octave : cet intervalle s'appelle *treizième*, parcequ'il est formé de douze degrés diatoniques, c'est-à-dire de treize sons.

TREMBLEMENT, *s. m.* Agrément du chant que les Italiens appellent *trillo*, et qu'on désigne plus souvent en françois par le mot *cadence*. (Voyez CADENCE.)

On employoit aussi jadis le terme de *tremblement*, en italien *tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des instruments à archet, de battre plusieurs fois la note du même coup d'archet, comme pour imiter le *tremblant* de l'orgue. Le nom ni la chose ne sont plus en usage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE, *s. f.* Ce terme en musique a deux sens différents : dans le calcul, c'est la proportion harmonique; dans la pratique, c'est l'accord parfait majeur qui résulte de cette même proportion, et qui est composé d'un son fondamental, de sa tierce majeure et de sa quinte.

*Triade*, parcequ'elle est composée de trois termes.

*Harmonique*, parcequ'elle est dans la proportion harmonique, et qu'elle est la source de toute harmonie.

TRIHEMITON. C'est le nom que donnoient les Grecs à l'intervalle que nous appelons tierce mi-

neure; ils l'appeloient aussi quelquefois *hémiditon.* (Voyez HÉMI OU SEMI.)

TRILLE OU TREMBLEMENT. (Voyez CADENCE.)

TRIMÈLES. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

TRIMÈRES. Nome qui s'exécutoit en trois modes consécutifs, savoir, le phrygien, le dorien, et le lydien. Les uns attribuent l'invention de ce nome composé à Sacadas Argien, et d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En italien *terzetto.* Musique à trois parties principales ou récitantes. Cette espéce de composition passe pour la plus excellente, et doit être aussi la plus réguliére de toutes. Outre les régles générales du contre-point, il y en a pour le *trio* de plus rigoureuses, dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les harmonies : ces régles découlent toutes de ce principe, que l'accord parfait étant composé de trois sons différents, il faut dans chaque accord, pour remplir l'harmonie, distribuer ces trois sons, autant qu'il se peut, aux trois parties du *trio.* A l'égard des dissonances, comme on ne les doit jamais doubler, et que leur accord est composé de plus de trois sons, c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, et de bien choisir, outre la dissonance, les sons qui doivent par préférence l'accompagner.

De là ces diverses régles de ne passer aucun accord sans y faire entendre la tierce ou la sixte,

par conséquent d'éviter de frapper à-la-fois la quinte et l'octave, ou la quarte et la quinte, de ne pratiquer l'octave qu'avec beaucoup de précaution, et de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes parties, d'éviter la quarte autant qu'il se peut; car toutes les parties d'un *trio*, prises deux à deux, doivent former des duo parfaits: de là, en un mot, toutes ces petites régles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe.

Comme toutes ces régles sont incompatibles avec l'unité de mélodie, et qu'on n'entendit jamais *trio* régulier et harmonieux avoir un chant déterminé et sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *trio* rigoureux est un mauvais genre de musique : aussi ces régles si sévères sont-elles depuis long-temps abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, et quelque peine qu'elle ait coûtée à composer.

On doit se rappeler ici ce que j'ai dit au mot *duo*. Ces termes *duo* et *trio* s'entendent seulement des parties principales et obligées, et l'on n'y comprend ni les accompagnements ni les remplissages: de sorte qu'une musique à quatre ou cinq parties peut n'être pourtant qu'un *trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des parties, attendu qu'ils trouvent

plus aisément des accords que des chants, non contents des difficultés du *trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *double-trio*, dont les parties sont doublées et toutes obligées; ils ont un *double-trio* du sieur Duché, qui passe pour un chef-d'œuvre d'harmonie.

TRIPLE, *adj.* Genre de mesure dans laquelle les mesures, les temps, ou les aliquotes des temps, se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de mesures *triples*, dont Bononcini, Lorenzo, Penna et Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses *Alberi musicali*, et le troisième son dictionnaire; ces deux classes sont la mesure ternaire ou à trois temps, et la mesure binaire, dont les temps sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens musiciens regardoient la mesure à trois temps comme beaucoup plus excellente que la binaire, et lui donnoient, à cause de cela, le nom de *mode parfait.* Nous avons expliqué aux mots MODES, TEMPS, PROLATION, les différents signes dont ils se servoient pour indiquer ces mesures selon les diverses valeurs des notes qui les remplissoient; mais, quelles que fussent ces notes, dès que la mesure étoit *triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espèce de note qui, même sans point, remplissoit exactement une mesure, et se subdivisoit en trois autres notes égales, une pour chaque temps: ainsi, dans la *triple parfaite*, la brève ou carrée valoit, non

deux, mais trois semi-bréves ou rondes; et ainsi des autres espéces de mesures *triples:* il y avoit pourtant un cas d'exception, c'étoit lorsque cette bréve étoit immédiatement précédée ou suivie d'une semi-bréve; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une mesure juste, dont la semi-bréve valoit un temps, c'étoit une nécessité que la bréve n'en valût que deux, et ainsi des autres mesures.

C'est ainsi que se formoient les temps de la mesure *triple:* mais quant aux subdivisions de ces mêmes temps, elles se faisoient toujours selon la raison sous-double; et je ne connois point d'ancienne musique où les temps soient divisés en raison *sous-triple.*

Les modernes ont aussi plusieurs mesures à trois temps, de différentes valeurs, dont la plus simple se marque par un trois, et se remplit d'une blanche pointée, faisant une noire pour chaque temps; toutes les autres sont des mesures appelées doubles, à cause que leur signe est composé de deux chiffres. (Voyez MESURE.)

La seconde espéce de *triple* est celle qui se rapporte, non au nombre des temps de la mesure, mais à la division de chaque temps en raison *sous-triple:* cette mesure est, comme je viens de le dire, de moderne invention, et se subdivise en deux espéces, mesure à deux temps, et mesure à trois temps, dont celles-ci peuvent être considérées comme des mesures doublement *triples;* savoir 1° par les trois temps de la

mesure, et 2° par les trois parties égales de chaque temps; les *triples* de cette dernière espèce s'expriment toutes en mesures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les mesures *triples* en usage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne sont plus guère usitées.

I. *Triples* de la première espèce, c'est-à-dire dont la mesure est à trois temps, et chaque temps divisé en raison sous-double.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | *3 | 3 | 3 | 3 | *3 |
| *3 | 1 | 2 | 4 | 8 | 16 |

II. *Triples* de la deuxième espèce, c'est-à-dire dont la mesure est à deux temps, et chaque temps divisé en raison *sous-triple.*

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *6 | 6 | 6 | 12 | *12 |
| 2 | 4 | 8 | 8 | 16 |

Ces deux dernières mesures se battent à quatre temps.

III. *Triples* composées, c'est-à-dire dont la mesure est à trois temps, et chaque temps encore divisé en trois parties égales.

| | | |
|---|---|---|
| *9 | 9 | *9 |
| 4 | 8 | 16 |

Toutes ces mesures *triples* se réduisent encore plus simplement à trois espèces, en ne comptant pour telles que celles qui se battent à trois temps; savoir, la *triple* de blanches, qui contient une blanche par temps, et se marque ainsi $\frac{3}{2}$.

La *triple* de noires, qui contient une noire par temps, et se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *triple* de croches, qui contient une croche par un temps ou une noire pointée par mesure et se marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la *planche* B des exemples de ces diverses mesures *triples*.

TRIPLÉ, *adj.* Un intervalle *triplé* est celui qui est porté à la triple-octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'est le nom qu'on donnoit à la partie la plus aiguë dans les commencements du contre-point.

TRITE, *s. f.* C'étoit en comptant de l'aigu au grave, comme faisoient les anciens, la troisième corde du tétracorde, c'est-à-dire la seconde, en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différents tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *trites*; mais ce nom n'étoit en usage que dans les trois tétracordes aigus. Pour les deux graves, voyez PARHYPATE.

Ainsi il y avoit *trite* hyperboléon, *trite* diézeugmenon, et *trite* synnéménon. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Boëce dit que, le systême n'étant encore composé que de deux tétracordes conjoints, on donna le nom de *trite* à la cinquième corde qu'on appeloit aussi *paramèse*; c'est-à-dire, à la seconde corde en montant du second tétracorde: mais que Lychaon, Samien, ayant inséré une nouvelle corde entre la sixième ou *paranète*, et la *trite*, celle-ci garda le seul nom de *trite* et

perdit celui de *paramèse*, qui fut donné à cette nouvelle corde. Ce n'est pas là tout-à-fait ce que dit Boëce ; mais c'est ainsi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle dissonant composé de trois tons, deux majeurs et un mineur, et qu'on peut appeler *quarte-superflue*. (Voyez QUARTE.) Cet intervalle est égal, sur le clavier, à celui de la fausse-quinte ; cependant les rapports numériques n'en sont pas égaux, celui du *triton* n'étant que de 32 à 45 ; ce qui vient de ce qu'aux intervalles égaux de part et d'autre le *triton* n'a de plus qu'un *ton* majeur, au lieu de deux semitons majeurs qu'a la fausse-quinte. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus considérable différence de la fausse-quinte et du *triton* est que celui-ci est une dissonance majeure, que les parties sauvent en s'éloignant ; et l'autre une dissonance mineure, que les parties sauvent en s'approchant.

L'accord du *triton* n'est qu'un renversement de l'accord sensible dont la dissonance est portée à la basse ; d'où il suit que cet accord ne doit se placer que sur la quatrième note du ton, qu'il doit s'accompagner de seconde et de sixte, et se sauver de la sixte. (Voyez SAUVER.)

TIMBRE. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux. Les sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la flûte et du luth ; les sons éclatants

sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la vielle ou du hautbois : il y a même des instruments, tels que le clavecin, qui sont à-la-fois sourds et aigres; et c'est le plus mauvais *timbre :* le beau *timbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat; tel est le *timbre* du violon. (Voyez SON.)

## V.

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les parties du violon; et quand elle est double W, elle marque que le premier et le second sont à l'unisson.

VALEUR DES NOTES. Outre la position des notes, qui en marque le ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le temps, c'est-à-dire qui détermine la *valeur* de la note.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures, vers l'an 1330: car les Grecs n'avoient point d'autre *valeur de notes* que la quantité des syllabes; ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de musique purement instrumentale. Cependant le P. Mersenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, assure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion; et après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui : de plus l'examen des manuscrits du quatorzième siècle, qui sont à la bibliothèque du roi, ne porte point à juger que les diverses figures de notes qu'on y

trouve fussent de si nouvelle institution : enfin c'est une chose difficile à croire que durant trois cents ans et plus, qui se sont écoulés entre Gui Arétin et Jean de Muris, la musique ait été totalement privée du rhythme et de la mesure, qui en font l'ame et le principal agrément.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes *valeurs des notes* sont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers temps, de cinq sortes de figures, sans compter la ligature et le point ; ces cinq sont, la maxime, la longue, la bréve, la semi-bréve, et la minime. (*pl.* D, *fig.* 8.) Toutes ces différentes notes sont noires dans le manuscrit de Guillaume de Machault ; ce n'est que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches, et, ajoutant de nouvelles notes, de distinguer les *valeurs* par la couleur aussi bien que par la figure.

Les notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *valeur ;* quelquefois la maxime valoit deux longues, ou la longue deux bréves ; quelquefois elle en valoit trois ; cela dépendoit du mode. (Voyez MODE.) Il en étoit de même de la bréve par rapport à la semi-bréve ; et cela dépendoit du temps (voyez TEMPS) ; de même enfin de la semi-bréve par rapport à la minime ; et cela dépendoit de la prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc longue double, longue parfaite, longue imparfaite, bréve parfaite, bréve

altérée, semi-bréve majeure, et semi-bréve mineure ; sept différentes *valeurs* auxquelles répondent quatre figures seulement, sans compter la maxime ni la minime, notes de plus moderne invention (*voyez ces divers mots*). Il y avoit encore beaucoup d'autres manières de modifier les différentes *valeurs* de ces *notes*, par le point, par la ligature, et par la position de la queue. (Voyez LIGATURE, PLIQUE, POINT.)

Les figures qu'on ajouta dans la suite à ces cinq ou six premières furent la noire, la croche, la double-croche, la triple, et même la quadruple-croche ; ce qui feroit onze figures en tout : mais dès qu'on eut pris l'usage de séparer les mesures par des barres, on abandonna toutes les figures de notes qui valoient plusieurs mesures, comme la maxime, qui en valoit huit, la longue, qui en valoit quatre, et la bréve *ou* carrée, qui en valoit deux.

La semi-bréve ou ronde, qui vaut une mesure entière, est la plus longue *valeur de notes* demeurée en usage, et sur laquelle on a déterminé les *valeurs* de toutes les autres *notes*; et comme la mesure binaire, qui avoit passé long-temps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus et servit de base à toutes les autres mesures, de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoit aussi passé pour plus parfaite ; la ronde ne valut plus quelquefois trois blanches, mais deux seulement ; la blanche,

deux noires; la noire, deux croches; et ainsi de suite jusqu'à la quadruple-croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée et indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des notes. (*Voyez pl.* D, *fig.* 8 *et* 9, *les* valeurs *et les figures de toutes ces différentes espèces de notes.*)

Les ligatures furent aussi abolies en même temps, du moins quant aux changements qu'elles produisoient dans les *valeurs des notes;* les queues, de quelque manière qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe et toujours le même; et enfin la signification du point fut aussi toujours bornée à la moitié de la note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des notes ont été mises, quant à la *valeur*, et où elles sont actuellement. Les silences équivalents sont expliqués à l'article SILENCE.

L'auteur de la Dissertation sur la musique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit au mot NOTE quelques unes des raisons qu'il allègue.

VARIATIONS. On entend sous ce nom toutes les manières de broder et doubler un air, soit par des diminutions, soit par des passages ou autres agréments qui ornent et figurent cet air. A quelque degré qu'on multiplie et charge les *variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'air que l'on appelle le *simple*, et il faut en même temps que

le caractère de chaque *variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention et préviennent l'ennui.

Les symphonistes font souvent des *variations* impromptu ou supposées telles; mais plus souvent on les note. Les divers couplets des *Folies d'Espagne* sont autant de *variations* notées; on en trouve souvent aussi dans les chacones françoises, et dans de petits airs italiens pour le violon ou le violoncelle. Tout Paris est allé admirer, au concert spirituel, les *variations* des sieurs Guignon et Mondonville, et plus récemment des sieurs Guignon et Gaviniés, sur des airs du Pont-neuf, qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de chanson à couplets, qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satiriques. On fait remonter l'origine de ce petit poëme jusqu'au régne de Charlemagne; mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, foulon de Vire en Normandie; et comme, pour danser sur ces chants, on s'assembloit dans le Val-de-Vire, ils furent appelés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis, par corruption, *vaudevilles*.

L'air des *vaudevilles* est communément peu musical : comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reste on n'y sent, pour l'ordinaire, ni goût, ni chant, ni mesure. Le

*vaudeville* appartient exclusivement aux François, et ils en ont de très piquants et de très plaisants.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NOEUD.)

VIBRATION, *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos par des ébranlements légers, mais sensibles, fréquents et successifs, dont chacun s'appelle une *vibration:* ces *vibrations*, communiquées à l'air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du son, et ce son est grave ou aigu selon que les *vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même temps. (Voyez SON.)

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les musiciens d'église expriment ce que font ceux d'entre eux qui courent de ville en ville, et de cathédrale en cathédrale, pour attraper quelques rétributions, et vivre aux dépens des maîtres de musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde-à-*vide*, ou corde-à-*jour;* c'est sur les instruments à manche, tels que la viole ou le violon, le son qu'on tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le son des *cordes-à-vide* est non seulement plus grave, mais plus raisonnant et plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne et intercepte le

jeu des vibrations : cette différence fait que les bons joueurs de violon évitent de toucher les *cordes-à-vide*, pour ôter cette inégalité de timbre qui fait un mauvais effet quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu ; mais aussi quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son instrument ; et, dans les tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIF, *vivement*, en italien *vivace:* ce mot marque un mouvement gai, prompt, animé, une exécution hardie et pleine de feu.

VILLANELLE, *s. f.* Sorte de danse rustique, dont l'air doit être gai, marqué, d'une mesure très sensible : le fond de cet air est ordinairement un couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des doubles ou variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE, *s. f.* C'est ainsi qu'on appelle, dans la musique italienne, cette partie de remplissage qu'on appelle, dans la musique françoise, quinte ou taille ; car les François doublent souvent cette partie, c'est-à-dire en font deux pour une ; ce que ne font jamais les Italiens. La *viole* sert à lier les dessus aux basses, et à remplir d'une manière harmonieuse le trop grand vide qui resteroit entre deux, c'est pourquoi la *viole* est toujours nécessaire pour l'accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la basse à l'octave,

comme il arrive souvent dans la musique italienne.

VIOLON. Symphoniste qui joue du *violon* dans un orchestre. Les *violons* se divisent ordinairement en premiers, qui jouent le premier dessus; et seconds, qui jouent le second dessus : chacune des deux parties a son chef ou guide, qui s'appelle aussi le premier; savoir, le premier des premiers, et le premier des seconds. Le premier des premiers *violons* s'appelle aussi *premier violon* tout court; il est le chef de tout l'orchestre; c'est lui qui donne l'accord, qui guide tous les symphonistes, qui les remet quand ils manquent, et sur lequel ils doivent tous se régler.

VIRGULE. C'est ainsi que nos anciens musiciens appeloient cette partie de la note qu'on a depuis appelée la queue. (Voyez QUEUE.)

VITE, en italien *presto*. Ce mot, à la tête d'un air, indique le plus prompt de tous les mouvements; et il n'a après lui que son superlatif *prestissimo* ou *presto assai*, *très vite*.

VIVACE. (Voyez VIF.)

UNISSON, *s. m.* Union de deux sons qui sont au même degré, dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, et dont l'intervalle, étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux cordes sont de même matière, égales en longueur, en grosseur, et également tendues, elles seront à l'*unisson* : mais il est faux de dire que deux sons à l'*unisson* se confondent si parfaitement, et aient une telle identité que l'oreille

[illegible] peuvent différer [illegible] degré [illegible] unisson d'une [illegible] unisson d'une [illegible] tous les sons.

Le [illegible] unisson un [illegible] des intervalles [illegible] des nombres; c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement.

Ce qui constitue l'unisson, c'est l'égalité du nombre des vibrations faites en temps égaux par deux sons : dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a intervalle entre les sons qui les donnent. Voyez CORDE, VIBRATION.)

On s'est beaucoup tourmenté pour savoir si l'*unisson* étoit une consonnance : Aristote prétend que non; Muris assure que si; et le P. Mersenne se range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *consonnance*, je ne vois pas quelle dispute il peut y avoir là-dessus : si l'on n'entend par ce mot *consonnance* qu'une union de deux sons agréables à l'oreille, l'*unisson* sera consonnance assurément; mais si l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il est clair qu'il ne le sera pas.

Une question plus importante est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille de l'*unisson* ou d'un intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte : tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'harmonie préfèrent l'ac-

cord des consonnances à l'identité de l'*unisson ;* mais tous ceux qui, sans habitude de l'harmonie, n'ont, si j'ose parler ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire; l'*unisson* seul plaît, ou, tout au plus, l'octave; tout autre intervalle leur paroît discordant : d'où il s'ensuivroit, ce me semble, que l'harmonie la plus naturelle, et par conséquent la meilleure, est à l'*unisson.* (Voyez HARMONIE.)

C'est une observation connue de tous les musiciens que celle du frémissement et de la résonnance d'une corde au son d'une autre corde montée à l'*unisson* de la première, ou même à son octave, ou même à l'octave de sa quinte, etc.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le son d'une corde A met l'air en mouvement; si une autre corde B se trouve dans la sphère du mouvement de cet air, il agira sur elle. Chaque corde n'est susceptible, dans un temps donné, que d'un certain nombre de vibrations; si les vibrations dont la corde B est susceptible sont égales en nombre à celles de la corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, et la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique; les deux cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la corde A, et qu'il communique à la corde B, sont coïncidentes avec les vibrations de cette corde, et par conséquent augmenteront son mouvement, loin de le contrarier: ce mouvement, ainsi successive-

ment augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible; alors la corde B rendra du son; car toute corde sonore qui frémit, sonne; et ce son sera nécessairement à l'*unisson* de celui de la corde A.

Par la même raison, l'octave aiguë frémira et résonnera aussi, mais moins fortement que l'*unisson;* parceque la coïncidence des vibrations et par conséquent l'impulsion de l'air y est moins fréquente de la moitié: elle l'est encore moins dans la douzième ou quinte redoublée, et moins dans la dix-septième ou tierce majeure triplée, dernière des consonnances qui frémisse et résonne sensiblement et directement; car quant à la tierce mineure et aux sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux cordes sont susceptibles en temps égal sont commensurables, on ne peut douter que le son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune; mais cet ébranlement n'étant plus sensible au-delà des quatre accords précédents, il est compté pour rien dans tout le reste. (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroît, par cette explication, qu'un son n'en fait jamais résonner un autre qu'en vertu de quelque *unisson;* car un son quelconque donne toujours l'*unisson* de ses aliquotes: mais comme il ne sauroit donner l'*unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus

grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du mode mineur.

UNISSONI. Ce mot italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une partition sur la portée vide du second violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du premier; et ce même mot, écrit sur la portée vide du premier violon marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie du chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux arts ont quelque *unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit; car l'attention partagée ne se repose nulle part, et quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a dans la musique une *unité* successive qui se rapporte au sujet, et par laquelle toutes les parties bien liées composent un seul tout, dont on aperçoit l'ensemble et tous les rapports.

Mais il y a une autre *unité* d'objet plus fine, plus simultanée, et d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la musique et la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos psaumes à quatre parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette harmonie pleine et nerveuse; et les premiers accords, quand ils sont entonnés bien juste, m'émeuvent jusqu'à frissonner: mais à peine en ai-je écouté la suite pendant quelques minutes, que mon attention se relâche,

le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me lasse, et je suis enfin ennuyé de n'entendre que des accords.

Cet effet ne m'arrive point quand j'entends de bonne musique moderne, quoique l'harmonie en soit moins vigoureuse; et je me souviens qu'à l'opéra de Venise, loin qu'un bel *air bien* exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui *donnois*, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, et l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux musiques, dont l'une n'est seulement qu'une suite d'accords, et l'autre est une suite de chant: or le plaisir de l'harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, et la jouissance des sens est toujours courte, la satiété et l'ennui la suivent de près; mais le plaisir de la mélodie et *du chant* est un plaisir d'intérêt et de sentiment qui parle au cœur, et que l'artiste peut toujours soutenir et renouveler à force de génie.

La musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt et l'attention. Mais comment, dans nos systêmes d'accords et d'harmonie, la musique s'y prendra-t-elle pour chanter? si chaque partie a son chant propre, tous ces chants, entendus à-la-fois, se détruiront mutuellement, et ne feront plus de chant; si toutes les parties font le même chant, l'on n'aura plus d'harmonie, et le concert sera tout à l'unisson.

La manière dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie a levé cette difficulté sans la voir, et en a même tiré avantage, est bien remarquable: l'harmonie, qui devroit étouffer la mélodie, l'anime, la renforce, la détermine: les diverses parties, sans se confondre, concourent au même effet; et quoique chacune d'elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces parties réunies on n'entend sortir qu'un seul et même chant. C'est là ce que j'appelle *unité de mélodie.*

Voici comment l'harmonie concourt elle-même à cette *unité*, loin d'y nuire. Ce sont nos modes qui caractérisent nos chants, et nos modes sont fondés sur notre harmonie: toutes les fois donc que l'harmonie renforce ou détermine le sentiment du mode et de la modulation, elle ajoute à l'expression du chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'art du compositeur est donc, relativement à l'*unité de mélodie*, 1° quand le mode n'est pas assez déterminé par le chant, de le déterminer mieux par l'harmonie; 2° de choisir et tourner ses accords de manière que le son le plus saillant soit toujours celui qui chante, et que celui qui le fait le mieux sortir soit à la basse; 3° d'ajouter à l'énergie de chaque passage par des accords durs, si l'expression est dure, et doux, si l'expression est douce; 4° d'avoir égard dans la tournure de l'accompagnement au *forte-piano* de la mélodie; 5° enfin de faire en sorte que le chant

des autres parties, loin de contrarier celui de la partie principale, le soutienne, le seconde, et lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la musique vient toute de l'harmonie, donne l'exemple d'un même intervalle, qu'il appelle un même chant, lequel prend des caractères tout différents selon les diverses manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'accompagnement de la basse ne sert qu'à déterminer le chant: un simple intervalle n'est point un chant, il ne devient chant que quand il a sa place assignée dans le mode; et la basse, en déterminant le mode et le lieu du mode qu'occupe cet intervalle, détermine alors cet intervalle à être tel ou tel chant; de sorte que si, par ce qui précède l'intervalle dans la même partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa modulation, je soutiens qu'il aura son effet sans aucune basse: ainsi l'harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la mélodie à être telle ou telle; et c'est purement comme mélodie que l'intervalle a différentes expressions selon le lieu du mode où il est employé.

L'*unité de mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux mélodies à-la-fois, mais non pas que la mélodie ne passe jamais d'une partie à l'autre; au contraire, il y a souvent de l'élégance et du goût à ménager à propos ce pas-

sage, même du chant à l'accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue : il y a même des harmonies savantes et bien ménagées, où la mélodie, sans être dans aucune partie, résulte seulement de l'effet du tout : on en trouvera (*pl.* M, *fig.* 7) un exemple, qui, bien que grossier, suffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *duo*, *trio*, *quatuor*, aux chœurs, aux pièces de symphonie ; les hommes de génie en découvriront suffisamment l'étendue et l'usage, et leurs ouvrages en instruiront les autres. Je conclus donc, et je dis que du principe que je viens d'établir il s'ensuit, premièrement, que toute musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelque harmonie qu'elle puisse avoir ; secondement, que toute musique où l'on distingue plusieurs chants simultanées est mauvaise, et qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à-la-fois sur le même ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses musiques où un air sert d'accompagnement à un autre air.

C'est dans ce principe de l'*unité* de mélodie, que les Italiens ont senti et suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi, c'est, dis-je, dans ce grand principe que consiste la différence essentielle des deux mu-

siques; et c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une et à l'autre la même attention, si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même : cet essai produisit le *Devin du Village ;* après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique françoise*. C'est aux maîtres de l'art à juger si le principe est bon, et si j'ai bien suivi les régles qui en découlent.

UNIVOQUE, *adj.* Les consonnances *univoques* sont l'octave et ses répliques, parceque toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appela ainsi.

VOCAL, *adj.* Qui appartient au chant des voix : tour de chant *vocal;* musique *vocale.*

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la musique qui s'exécute par des voix : *Les symphonies d'un tel opéra sont assez bien faites*; *mais la* vocale *est mauvaise.*

VOIX, *s. f.* La somme de tous les sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *voix;* et les qualités de cette *voix* dépendent aussi de celles des sons qui la forment. Ainsi l'on doit d'abord appliquer à la *voix* tout ce que j'ai dit du son en général. (Voyez SON.)

Les physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *voix ;* ou, si l'on veut, ils con-

sidèrent la même *voix* sous différentes faces :

1° Comme un simple son, tel que le cri des enfants;

2° Comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole;

3° Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation et la variété des tons;

4° Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le son et dans la substance même de la *voix;* modification différente de celle du chant et de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une et à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamation des anciens*, d'où ces divisions sont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes sortes de *voix*. Je me contenterai de transcrire ici ce qu'il dit de la voix chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

« Les anciens musiciens ont établi, après Aris-
« toxène, 1° que la *voix* de chant passe d'un
« degré d'élévation ou d'abaissement à un autre
« degré, c'est-à-dire d'un ton à l'autre, par saut,
« sans parcourir l'intervalle qui les sépare; au
« lieu que celle du discours s'élève et s'abaisse
« par un mouvement continu; 2° que la *voix*
« de chant se soutient sur le même ton, con-
« sidéré comme un point indivisible, ce qui n'ar-
« rive pas dans la simple prononciation.

« Cette marche par sauts et avec des repos;

« est en effet celle de la *voix* de chant: mais n'y « a-t-il rien de plus dans le chant? Il y a eu une « déclamation tragique qui admettoit le passage « par saut d'un ton à l'autre, et le repos sur un « ton: on remarque la même chose dans cer- « tains orateurs: cependant cette déclamation « est encore différente de la *voix* de chant.

« M. Dodart, qui joignoit à l'esprit de discus- « sion et de recherche la plus grande connois- « sance de la physique, de l'anatomie, et du jeu « des parties du corps humain, avoit particu- « lièrement porté son attention sur les organes « de la *voix*. Il observe, 1° que tel homme, dont « la *voix* de parole est déplaisante, a le chant « très agréable, et au contraire; 2° que si nous « n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quel- « que connoissance que nous ayons de sa *voix* « de parole, nous ne le reconnoîtrons pas à sa « *voix* de chant.

« M. Dodart, en continuant ses recherches, « découvrit que dans la *voix* de chant il y a, de « plus que dans celle de la parole, un mouve- « ment de tout le larynx, c'est-à-dire de la par- « tie de la trachée-artère qui forme comme un « nouveau canal qui se termine à la glotte, « qui en enveloppe et soutient les muscles. La « différence entre les deux *voix* vient donc de « celle qu'il y a entre le larynx assis et en repos « sur ses attaches, dans la parole, et ce même « larynx suspendu sur ses attaches, en action, « et mu par un balancement de haut en bas et

« de bas en haut. Ce balancement peut se com« parer au mouvement des oiseaux qui planent, « ou des poissons qui se soutiennent à la même « place contre le fil de l'eau; quoique les ailes « des uns et les nageoires des autres paroissent « immobiles à l'œil, elles font de continuelles vi« brations, mais si courtes et si promptes qu'elles « sont imperceptibles.

« Le balancement du larynx produit, dans la « *voix* de chant, une espèce d'ondulation qui « n'est pas dans la simple parole. L'ondulation « soutenue et modérée dans les belles *voix* se fait « trop sentir dans les *voix* chevrotantes ou foi« bles. Cette ondulation ne doit pas se confon« dre avec les cadences et les roulements, qui se « font par des mouvements très prompts et très « délicats de l'ouverture de la glotte, et qui sont « composés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi« ton.

« La *voix*, soit du chant, soit de la parole, « vient tout entière de la glotte pour le son et « pour le ton; mais l'ondulation vient entière« ment du balancement de tout le larynx; elle « ne fait point partie de la *voix*, mais elle en « affecte la totalité.

« Il résulte de ce qui vient d'être exposé que « la *voix* de chant consiste dans la marche par « sauts d'un ton à un autre, dans le séjour sur « les tons, et dans cette ondulation du larynx « qui affecte la totalité et la substance même du « son. »

Quoique cette explication soit très nette et très philosophique, elle laisse, à mon avis, quelque chose à desirer, et ce caractère d'ondulation donné par le balancement du larynx à la *voix* de chant ne me paroît pas lui être plus essentiel que la marche par sauts, et le séjour sur les tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne sont pas pour cette *voix* des caractères spécifiques.

Car, premièrement, on peut à volonté donner ou ôter à la *voix* cette ondulation quand on chante, et l'on n'en chante pas moins quand on file un son tout uni sans aucune espéce d'ondulation; secondement, les sons des instruments ne diffèrent en aucune sorte de ceux de la *voix* chantante, quant à leur nature de sons musicaux, et n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation; troisièmement, cette ondulation se forme dans le ton et non dans le timbre : la preuve en est que, sur le violon et sur d'autres instruments, on imite cette ondulation, non par aucun balancement semblable au mouvement supposé du larynx, mais par un balancement du doigt sur la corde, laquelle ainsi raccourcie et ralongée alternativement et presque imperceptiblement, rend deux sons alternatifs à mesure que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi l'ondulation, quoi qu'en dise M. Dodart, ne consiste pas dans un balancement très léger du même son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux sons très voisins; et quand les sons sont trop éloignés et que les secousses al-

ternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrotement.

Je penserois que le vrai caractère distinctif de la *voix* de chant est de former des sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'unisson, et de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques et commensurables, au lieu que, dans la *voix* parlante, ou les sons ne sont pas assez soutenus, et, pour ainsi dire, assez unis pour pouvoir être appréciés, ou les intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a faites M. Dodart sur les différences de la *voix* de parole, et de la *voix* de chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car, comme il y a des langues plus ou moins harmonieuses, dont les accents sont plus ou moins musicaux, on remarque aussi dans ces langues que les *voix* de parole et de chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion : ainsi comme la langue italienne est plus musicale que la françoise, la parole s'y éloigne moins du chant; et il est plus aisé d'y reconnoître au chant l'homme qu'on a entendu parler. Dans une langue qui seroit tout harmonieuse, comme étoit au commencement la langue grecque, la différence de la *voix* de parole à la *voix* de chant seroit nulle; on n'auroit que la même *voix* pour parler et pour chanter : peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop peut-être sur les différents genres de *voix* : je reviens à la *voix* de chant, et je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque individu a sa *voix* particulière qui se distingue de toute autre *voix* par quelque différence propre, comme un visage se distingue d'un autre; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, et qui, formant autant d'espèces de *voix*, demandent pour chacune une dénomination particulière.

Le caractère le plus général qui distingue les *voix* n'est pas celui qui se tire de leur timbre ou de leur volume, mais du degré qu'occupe ce volume dans le système général des sons.

On distingue donc généralement les *voix* en deux classes; savoir, les *voix* aiguës, et les *voix* graves. La différence commune des unes aux autres est à-peu-près d'une octave; ce qui fait que les *voix* aiguës chantent réellement à l'octave des *voix* graves, quand elles semblent chanter à l'unisson.

Les *voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits ; les *voix* aiguës sont celles des femmes : les eunuques et les enfants ont aussi à-peu-près le même diapason de *voix* que les femmes, tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le faucet : mais, de toutes les *voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les castrati, qu'il n'y en a point d'espèce comparable à celle des femmes ni pour l'étendue ni pour la beauté du tim-

bre. La *voix* des enfants a peu de consistance, et n'a point de bas; celle des eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut; et pour le faucet, c'est le plus désagréable de tous les timbres de la *voix* humaine : il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les chœurs du concert spirituel, et d'en comparer les dessus avec ceux de l'opéra.

Tous ces différents diapasons réunis et mis en ordre forment une étendue générale d'à-peu-près trois octaves, qu'on a divisées en quatre parties, dont trois, appelées *haute-contre, taille,* et *basse,* appartiennent aux *voix* graves; et la quatrième seulement, qu'on appelle *dessus*, est assignée aux *voix* aiguës : sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une dixième majeure, en mettant deux degrés d'intervalle entre chaque espèce de *voix* et celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le systême général des *voix* humaines dans les deux sexes, qu'on fait passer trois octaves, ne devroit enfermer que deux octaves et deux tons : c'étoit en effet à cette étendue que se bornèrent les quatre parties de la musique long-temps après l'invention du contre-point, comme on le voit dans les compositions du quatorzième siècle, où la même clef, sur quatre positions successives, de ligne en ligne, sert pour la basse, qu'ils appeloient *tenor*, pour la taille, qu'ils appeloient *con-*

*tratenor*, pour la haute-contre, qu'ils appeloient *mottetus*, et pour le dessus qu'ils appeloient *triplum*. Cette distribution devroit rendre, à la vérité, la composition plus difficile, mais en même temps l'harmonie plus serrée et plus agréable.

II. Pour pousser le système vocal à l'étendue de trois octaves avec la gradation dont je viens de parler il faudroit six parties au lieu de quatre; et rien ne seroit plus naturel que cette division, non par rapport à l'harmonie, qui ne comporte pas tant de sons différents, mais par rapport aux *voix*, qui sont actuellement assez mal distribuées : en effet pourquoi trois parties dans les *voix* d'hommes et une seulement dans les *voix* de femmes, si la totalité de celles-ci renferme une aussi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on mesure l'intervalle des sons les plus aigus des *voix* féminines les plus aiguës aux sons les plus graves des *voix* féminines les plus graves, qu'on fasse la même chose pour les *voix* d'hommes; et non seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois parties d'un côté et une seule de l'autre, mais cette différence même, s'il y en a, se réduira à très peu de chose. Pour juger sainement de cela, il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont, mais voir encore ce qu'elles pourroient être, et considérer que l'usage contribue beaucoup à former les *voix* sur le caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des basses, des hautes-contre, et où l'on

ne fait aucun cas des bas-dessus, les *voix* d'hommes prennent différents caractères, et les *voix* de femmes n'en gardent qu'un seul : mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau bas-dessus que de la voix la plus aiguë, il se trouve parmi les femmes de très belles *voix* graves qu'ils appellent *contr'alti*, et de très belles *voix* aiguës qu'ils appellent *soprani :* au contraire, en *voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *tenori :* de sorte que s'il n'y a qu'un caractère de *voix* de femmes dans nos opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractère de *voix* d'hommes.

A l'égard des chœurs, si généralement les parties en sont distribuées en Italie comme en France, c'est un usage universel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en plusieurs lieux, et singulièrement à Venise, de très belles musiques à grand chœur, exécutées uniquement par de jeunes filles ?

III. Le trop grand éloignement des *voix* entre elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, obligent souvent d'en subdiviser plusieurs : c'est ainsi qu'on divise les basses en basses-contre et basses-tailles, les tailles en hautes-tailles et concordants, les dessus en premiers et seconds ; mais dans tout cela on n'aperçoit rien de fixe, rien de réglé sur quelque principe. L'esprit général des compositeurs françois est toujours de forcer les *voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner

aux basses et hautes-contre qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la taille, partie si naturelle à l'homme qu'on l'appelle *voix humaine* par excellence, elle est déja bannie de nos opéra où l'on ne veut rien de naturel; et, par la même raison, elle ne tardera pas à l'être de toute la musique françoise.

On distingue encore les *voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu : Il y a des *voix* fortes dont les sons sont forts et bruyants; des *voix* douces dont les sons sont doux et flûtés; de grandes *voix* qui ont beaucoup d'étendue; de belles *voix* dont les sons sont pleins, justes, et harmonieux : il y a aussi les contraires de tout cela. Il y a des *voix* dures et pesantes; il y a des *voix* flexibles et légères; il y en a dont les beaux sons sont inégalement distribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *medium*, à d'autres dans le bas : il y a aussi des *voix* égales, qui font sentir le même timbre dans toute leur étendue. C'est au compositeur à tirer parti de chaque *voix*, par ce que son caractère a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au théâtre un opéra, c'est toujours de nouvelle musique, les compositeurs ont toujours grand soin d'approprier tous les rôles aux *voix* qui les doivent chanter. Mais en France où la même musique dure des siècles, il faut que chaque rôle serve toujours à toutes les *voix* de même espéce; et c'est peut-être une des raisons pourquoi le chant françois, loin d'acquérir au-

cune perfection, devient de jour en jour plus traînant et plus lourd.

La *voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuse qui peut-être ait jamais existé, paroît avoir été celle du chevalier Balthasar Ferri Pérousin, dans le siècle dernier, chanteur unique et prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens et d'honneurs durant sa vie, et dont toutes les muses d'Italie célébrèrent à l'envi les talents et la gloire après sa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce musicien célèbre respirent le ravissement, l'enthousiasme, et l'accord de tous ses contemporains montre qu'un talent si parfait et si rare étoit même au-dessus de l'envie. Rien, disent-ils, ne peut exprimer l'éclat de sa *voix* ni les graces de son chant; il avoit au plus haut degré tous les caractères de perfection dans tous les genres; il étoit gai, fier, grave, tendre à sa volonté, et les cœurs se fondoient à son pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisoit de sa *voix*, je n'en citerai qu'un seul : il montoit et redescendoit tout d'une haleine deux octaves pleines par un trille continuel marqué sur tous les degrés chromatiques, avec tant de justesse, quoique sans accompagnement, que si l'on venoit à frapper brusquement cet accompagnement sous la note où il se trouvoit, soit bémol, soit dièse, on sentoit à l'instant l'accord d'une justesse à surprendre tous les auditeurs.

On appelle encore *voix* les parties vocales et récitantes pour lesquelles une piéce de musique est composée; ainsi l'on dit un mottet à *voix* seule, au lieu de dire un mottet en récit; une cantate à deux *voix*, au lieu de dire une cantate en duo ou à deux parties, etc. (Voyez DUO, TRIO, etc.)

VOLTE, *s. f.* Sorte d'air à trois temps propre à une danse de même nom, laquelle est composée de beaucoup de tours et retours, d'où lui est venu le nom de *volte :* cette danse étoit une espèce de gaillarde, et n'est plus en usage depuis long-temps.

VOLUME. Le *volume* d'une voix est l'étendue ou l'intervalle qui est entre le son le plus aigu et le son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *volume* des voix les plus ordinaires est d'environ huit à neuf tons; les plus grandes voix ne passent guère les deux octaves en sons bien justes et bien pleins.

UPINGE. Sorte de chanson consacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La première des six syllabes de la gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des transpositions on appelle toujours *ut* la tonique des modes majeurs et la médiante des modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette syllabe *ut* trop sourde, lui substituent, en solfiant, la syllabe *do*.

## Z.

ZA. Syllabe par laquelle on distingue, dans le plain-chant, le *si* bémol du *si* naturel, auquel on laisse le nom de *si*.

FIN DU DICTIONNAIRE.

NOTA. Le relieur pliera les planches de musique de manière qu'elles sortent hors du livre.

# LETTRE

## A M. GRIMM (*),

### AU SUJET DES REMARQUES AJOUTÉES A SA LETTRE SUR OMPHALE.

JE vous félicite, monsieur, de votre nouvelle gloire. Vous voilà en possession d'un honneur qu'Homère et Platon n'ont eu que long-temps après leur mort, et dont Boileau seul avoit joui de son vivant parmi nous : vous avez un commentateur. Les remarques sur votre lettre n'ont pas, il est vrai, le titre de commentaires ; mais vous savez que les commentateurs suppriment les choses essentielles, et étendent celles qui n'en ont pas besoin ; qu'ils ont la fureur d'interpréter tout ce qui est clair ; que leurs explications sont toujours plus obscures que le texte, et qu'il n'y a sortes de choses qu'ils n'aperçoivent dans leur auteur, excepté les graces et la finesse.

Or, les remarques ne disent pas un mot d'Om-

(*) Cette lettre, qui ne se trouve point dans les éditions antérieures à celle-ci, eût été placée dans le tome IX, si nous avions pu nous la procurer lors de l'impression de ce volume ; elle est certainement de J. J. Rousseau : le tome Ier de l'édition de ses œuvres, imprimée à Amsterdam en 1776, en contient un extrait.

(*Note des libraires.*)

phale, qui est le sujet de votre lettre : en revanche, elles s'étendent fort au long sur vos digressions un peu longues. Vous avez parlé du récitatif, et les remarques en font un sermon dont vos paroles sont le texte. Le récitatif françois est lent; *premier point.* Le récitatif françois est monotone; *second point.* On a soin de suppléer à la définition qu'on prétend que vous deviez donner du récitatif italien. Après cela on définit le *récitatif ou la mélopée* des anciens. On définira bientôt l'ariette; et que ne définit-on point?

Grand commentaire sur ce que vous voudriez défendre à certaines gens d'écouter la musique des Pergolesi, des Buranelli, des Adolfati; lequel commentaire prouve très méthodiquement que vous avez raison de dire qu'on ne doit rien conclure contre le récitatif italien, de ce qu'il n'est pas écouté à l'opéra.

Autre grand commentaire sur l'ariette, inventée à Bologne par le fameux Bernachi, mais mise en usage par d'autres, attendu que le fameux Bernachi n'étoit point compositeur, mais chanteur célèbre.

Second commentaire sur l'art d'écouter, que le commentateur prend pour l'art d'ouvrir les oreilles. Sur quoi il se plaint très spirituellement de ce qu'on néglige l'art de comprendre.

Commentaire sur ce que vous avez dit de l'abus du geste : mais ici le commentateur prend la liberté de n'être pas de votre avis, parceque le geste est essentiel à la musique de Lully.

*Item*, grand commentaire sur votre sensibilité pour les beaux arts et pour les talents en tout genre. Vous avez élevé un temple au dieu du goût et des talents. Il faut en croire le commentateur quand il nous déclare que vos dieux ne sont point les siens. En le disant il l'a prouvé, et il peut bien être sûr qu'on ne le soupçonnera jamais de cette idolâtrie.

Passons à la clarté des interprétations : le commentateur, qui a la charité de suppléer aux définitions qu'il assure que vous avez eu tort d'omettre, vous dicte celle-ci pour le récitatif italien. *Le récitatif italien, ferme dans sa marche, donne à chaque sentiment le temps à l'orchestre de lui faciliter ses transitions de tons, et par ce moyen évite les cadences finales, et ne connoît de repos qu'à la fin du récit. L'orchestre n'obscurcit point la déclamation de l'acteur par un tas d'accords, mais à chaque différente expression il lui confirme le même sentiment par une nouvelle façon de l'exprimer. Voilà ce qui le rend susceptible de variété.* Pour vous dire franchement mon avis sur une définition si claire, je pense que l'auteur aura entendu par hasard quelque récitatif italien, coupé de ritournelles et de traits de symphonie, et il aura bonnement pris cela pour le caractère général du récitatif; ce qu'il y a de bien assuré dans tout ceci, c'est que l'auteur de cette définition, quel qu'il soit, n'a jamais su la musique.

Mais une autre définition qu'il faut entendre

par curiosité, c'est celle de l'ariette. Je vais la transcrire bien exactement. *Le fameux Bernachi a placé le mineur entre deux majeurs, et a fait répéter le premier et principal motif de chant par différentes transitions de tons, afin que l'oreille saisisse mieux, par cette répétition, le caractère des pensées de la musique.* Vous riez : patience, vous n'êtes pas au bout ; il faut encore, s'il vous plaît, essuyer la note. *Ce que j'ai dit mineur, n'est souvent que corrélation de ton. C'est à l'habileté du compositeur de chercher la corrélation relative au sujet, et qui entre le mieux dans le majeur. Le mineur ou corrélation change toujours de mouvement; c'est-à-dire que si le majeur est* C, *le mineur sera* $\frac{3}{4}$ *lent, et reprend le majeur* C*; c'est ce qui fait l'ombre au tableau.* Ne faisons l'injure à l'auteur de croire qu'il ait tiré tout ce galimatias de sa tête. Je pense entrevoir ici la vérité. Ces passages auront été transcrits de quelque vieux livre italien, et traduits tant bien que mal par quelqu'un qui n'entendoit rien du tout à la musique, et pas grand'-chose à l'italien.

Je consens à vous faire grace de la suite, à condition que vous conviendrez que les remarques sont de vrais commentaires. Jamais les Lexicocrassus et tous les savants en *us* n'en eurent le caractère mieux marqué. Ainsi je suppose la preuve faite.

J'ignore parfaitement qui est le commentateur, mais je ne le crois pas mal avec vous : car, selon

moi, ce n'est pas sans quelque finesse à sa manière qu'il affecte de relever tant de jolis endroits de votre lettre. C'est une espéce de compère qui répéte les sentences de polichinelle, et qui ne feint de s'en moquer que pour les faire mieux entendre aux spectateurs. Je sais bien que vous n'avez pas l'air de polichinelle; mais pour le compère, je vous le dis encore, je le soupçonne d'être de vos amis.

Permettez donc que je m'adresse à vous pour lui faire passer quelques avis dont je m'imagine qu'il doit faire usage avant que d'insérer son commentaire dans votre lettre. Comme je pourrois bien, par contagion, m'appesantir un peu sur les remarques pour éviter du moins la monotonie, je donnerai différents noms à leur auteur. Quand il aura le soin d'expliquer au long pourquoi il vous fait l'honneur d'être de votre avis, je l'appellerai *le commentateur*. Quand il fera semblant de vous réfuter, ce sera *le compère*, et ce sera *le critique* toutes les fois qu'il aura raison; mais je serai contraint d'être un peu sobre sur l'usage de ce dernier nom.

Qu'un commentateur soit obscur, diffus, languissant, c'est le droit du métier; mais il y a pourtant un certain point qu'il ne doit pas excéder. On ne sauroit permettre à Matanasius même de citer à propos de l'ariette, et Mainard qui s'aperçut le premier que le troisième vers devoit avoir un sens fini ou repos dans la stance; et la Sophonisbe du Trissiono, modèle des trois

unités; et Maigret qui le premier introduisit cette régle des trois unités dans la tragédie, et qui par conséquent en instruisit Sophocle, Euripide, et Senéque; et le fameux Bernachi dont ni vous, ni moi, ni bien d'autres n'avons entendu parler; ce qui ne doit pourtant pas vous surprendre; il y a comme cela tant de ces gens fameux que personne ne connoît, et qui passent leur vie à se célébrer les uns les autres, sans se connoître davantage. Quoi qu'il en soit, voilà les raisons claires pourquoi l'ariette italienne n'est point réduite à folâtrer éternellement comme la françoise autour d'un *lance*, *vole*, *chaîne*, *ramage;* raisons que le compère vous reproche de n'avoir pas dites, et qu'il a la bonté de dire à votre place.

Le compère prétend que parceque le genre bouffon est connu en Italie, il n'est pas vrai que M. Rameau en soit le créateur en France: cela est extrêmement plaisant. Car s'il n'eût point existé de genre bouffon en Italie, il eût été fort ridicule de dire que M. Rameau en avoit créé un *en France.* Je n'examine point si le genre bouffon existe réellement dans la musique françoise. Ce que je sais très bien, c'est qu'il doit nécessairement être autre que le genre bouffon de la musique italienne; une oie grasse ne vole point comme une hirondelle. A l'égard de la musique de Platée, que le critique vous reproche d'avoir traitée de sublime, appelez-la divine, s'il l'aime mieux, mais ne vous repentez

jamais de l'avoir regardée comme le chef-d'œuvre de M. Rameau, et le plus excellent morceau de musique qui jusqu'ici ait été entendu sur notre théâtre. Il faudra, je l'avoue, vous passer de l'approbation de tous ceux qui n'ont point d'autres moyens pour apprécier un ouvrage, que de compter les voix qui l'ont applaudi, mais vous n'en êtes pas à prendre votre parti sur cela.

Je voudrois demander à ce grand homme, qui prend la peine d'assigner les bornes du sublime, quelle épithète il donneroit à la première scène du Tartufe, sur-tout aux deux derniers vers :

Allons, gaupe, marchons, etc.

et à ces autres vers de la même pièce :

C'en est fait; je renonce à tous les gens de bien, etc.

Priez-le de vouloir décider si c'est là du sublime ou non. On lui en pourroit demander autant de la musique de la *Serva padrona ;* mais il n'en a peut-être jamais entendu parler.

Le compère, qui prend la liberté de vous dire qu'Adolphati est mal placé dans votre citation de Pergolèse et de Buranello, trouvera bon que nous prenions la liberté de lui demander des raisons, ou du moins des raisonnements, à lui qui ne veut passer aux autres que des propositions démontrées. Il peut n'avoir aucune connoissance des chefs-d'œuvre de cet auteur : mais

l'ignorance n'excuse point un homme d'avoir mal dit, elle l'oblige seulement à se taire, surtout quand il est question de condamner publiquement un auteur vivant dont la carrière n'est que commencée. Il est vrai que cet Adolphati, qui n'a pas l'honneur d'agréer au compère, méprise très cordialement les musiciens françois, mais il faut un peu le lui pardonner; le pauvre diable a passé par le bec de l'oie.

Il falloit absolument substituer Hasse à la place d'Adolfati, et cela par quatre raisons sans réplique: l'une, que Hasse est votre compatriote; l'autre, qu'à l'âge de quarante-huit ans il avoit fait cinquante-quatre opéra; la troisième, qu'il est le seul étranger dont les Italiens exécutent la musique.

O le méchant Boileau de n'avoir pas encensé M. de Scuderi, M. le gouverneur de notre Dame-de-la-Garde; qui étoit son compatriote et son contemporain, qui faisoit tant de livres, et qui enchantoit tant d'honnêtes lecteurs! Et ce coupable philosophe, qui a osé admirer ses compatriotes, n'auroit-il point par malheur oublié le compère? Aussi n'a-t-il pas l'honneur d'être son philosophe, mais le vôtre; et je me serois bien douté que vous n'aviez tous deux les mêmes philosophes non plus que les mêmes dieux. Hasse est le seul étranger dont les Italiens adoptent la musique. Le compère, en citant Terradeglias, a donc oublié qu'il est espagnol. Hasse

est admiré par les Italiens; les Italiens admirent bien l'Arioste (1).

Et la quatrième raison! demandera le compère. Il sera bien fâché de l'avoir oubliée. C'est que votre nom commençant par un G, et ceux de Hasse et de Hendel par un H, la proximité des lettres initiales étoit pour vous une obligation de nommer ces deux auteurs. Je vous demande pardon d'avoir fourni cette arme contre vous; mais, à l'imitation du commentateur, je me réserve aussi le droit d'être quelquefois compère.

Le commentateur s'étend sur l'éloge de Pagin et de son illustre maître, et nous y applaudissons vous et moi de très bon cœur. Il voudroit que vous eussiez dit jusqu'à quel point la nation ingrate envers un talent si sublime a osé l'humilier publiquement. Il falloit dire, *s'humilier publiquement.* Midas n'humilia point Apollon, et un cygne peut être hué par des oies sans être humilié.

Je veux être équitable, monsieur, et je ne suis

(1) Je ne prétends point ici dire du mal de Hasse, qui réellement a beaucoup de mérite, de talent, et une fécondité prodigieuse, quoique très éloigné, selon moi, d'être l'égal de Pergolèse. J'examine seulement les raisons sur lesquelles le compère s'ingère de prescrire à M. Grimm les auteurs qu'il doit nommer, et ceux qu'il doit rejeter. Lequel des deux est le plus répréhensible, celui qui ne dit rien de Hasse, ou celui qui parle mal d'Adolphati?

pas moins prêt à donner à l'auteur des remarques les éloges qui lui sont dus, qu'à lui proposer mes doutes. Par exemple, vous avez dit que le goût des arts étoit général en France, et il l'est beaucoup trop assurément. L'imbécille multitude des prétendus connoisseurs sans lumière engendre l'avide et méprisable multitude des auteurs sans talent, et le génie demeure étouffé dans la foule des sots. Vous avez dit encore qu'en fait de goût la cour donne à la nation des modes, et les philosophes des lois. Le compère vous répond à cela par les magots de la Chine. Les vases *de fragile porcelaine*, les papiers des Indes, les estampes enluminées; voilà, selon lui, les lois données par les philosophes : quant aux modes que nous tenons de la cour, il n'en parle point. Vous dites que les philosophes donnent insensiblement du goût aux peuples, c'est-à-dire du discernement pour les grands talents, et de l'admiration pour ceux qui les possèdent. Le compère vous répond que la philosophie n'inspire pas les talents, et vous avertit gravement de ne pas confondre le goût avec la sécheresse du calcul. Ma foi, je le dis de très bon cœur, le compère me paroît un homme admirable.

Laissez dire le compère; ne doutez pas qu'en effet nous ne soyons redevables aux philosophes de ces lumières agréables qui commencent à nous éclairer, et croyez que si la philosophie ne fait pas les grands artistes, l'argent les fait

encore moins. Heureuse l'Italie, dont les habitants ont reçu de la nature ce goût exquis qui les rend sensibles aux charmes des beaux arts! Plus heureuse la France d'acquérir ce même goût à force d'études et de connoissances, et de devoir à l'art de penser l'art plus précieux de sentir! La philosophie, je le sais, n'engendre point le génie; mais si elle apprend aux nations à le connoître et à l'aimer, c'est lui donner un nouvel être non moins rare et non moins utile que celui qui tient de la nature.

Il assure qu'il n'y a point en Europe de nation plus attentive au spectacle que la françoise, et il convient que Paris est la seule ville où l'on soit contraint de poser des gardes dans les spectacles pour contenir les criailleries des juges de Corneille, de Racine, de Quinault. Il dit dans un endroit, *que la musique n'a point reçu de nos jours d'augmentation en France du côté du goût;* et dans un autre, *que M. Rameau nous a enrichis de son propre goût.* Ce sont des raffinements de l'art, monsieur, que ces contradictions-là; c'est un moyen sûr de ne pas manquer la vérité dans les choses dont on veut raisonner sans y rien entendre.

Vous avez fini votre lettre par un trait de la plus grande beauté, et vous ne devez pas douter que celui qu'il regarde n'en ait senti la force et le vrai; c'est à ces hommes-là, quand ils sont des hommes, qu'il appartient d'apprécier le sublime. N'oubliez pas, je vous prie, à ce sujet,

un petit remerciement au compère; car dans cet endroit il s'est surpassé lui-même.

C'est encore par un trait d'habileté, qui mérite quelque compliment, que le commentateur ne dit pas un mot du sujet de votre lettre. Ces mystères sont pour lui lettres closes; croyez qu'il a eu de fort bonnes raisons pour n'en point parler. Vous nous avez appris, à tous tant que nous sommes, à faire l'analyse d'une piéce de musique; vous avez trouvé l'art d'exprimer les idées, les fautes, les contre-sens du musicien, en parodiant les paroles du poëte. Vous avez fait un choix exquis de piéces de comparaison; vous avez parlé des *duo*, de l'ariette, du récitatif, en homme de goût, qui entend la musique, et qui sait réfléchir; et, fuyant également l'air bêtement suffisant et la fourbe et maligne hypocrisie des écrits à la mode, vous avez eu la difficile modestie de ne juger que sur des raisons, et le courage de prononcer avec fermeté. Je me contente d'exposer ces choses; peut-être ne seront-elles louées de personne; mais à coup sûr beaucoup de gens en profiteront.

Quant à moi, qui vous dis librement ce que je pense à charge et à décharge, et à qui vos écrits donnent le droit d'être difficile avec vous, je voudrois premièrement que vous eussiez choisi un autre texte qu'Omphale; cette misérable rapsodie n'étoit pas digne de vous occuper. Je voudrois encore que vous eussiez mieux fait sentir la différence qui caractérise les deux ré-

citatifs, et la raison décisive qui assure la supériorité au récitatif italien : savoir le rapport plus grand de celui-ci à la déclamation italienne que du récitatif françois à la déclamation françoise. Proprement les François n'ont point de vrai récitatif ; ce qu'ils appellent ainsi n'est qu'une espèce de chant mêlé de cris, leurs airs ne sont à leur tour qu'une espèce de récitatif mêlé de chant et de cris ; tout cela se confond, on ne sait ce que c'est que tout cela. Je crois pouvoir défier tout homme d'assigner dans la musique françoise aucune différence précise qui distingue ce qu'ils appellent récitatif de ce qu'ils appellent air. Car je ne pense pas que personne ose alléguer la mesure : la preuve qu'il n'y en a point dans la musique françoise, c'est qu'il y faut toujours quelqu'un pour marquer la mesure. Combien d'étrangers ce maudit bâton ne fait-il pas déserter de notre opéra ?

En marquant très bien la grande supériorité de l'ariette italienne, par la force et la variété des passions et des tableaux, vous auriez dû peut-être relever un ridicule contre-sens qu'on y trouve souvent, et qui est la seule chose que les musiciens françois en ont fidèlement copiée. C'est que les paroles roulant ordinairement sur une comparaison, dont la première partie de l'ariette fait le premier membre, et la seconde le second, quand le musicien reprend le rondeau pour finir sur la première partie, il nous offre un sens tout semblable à celui d'un dis-

cours exactement ponctué, qui finiroit par une virgule.

Mais revenons au pauvre compère qui se morfond peut-être à écouter, et ne point entendre.

Le critique vous a donné un avis dont je vous conseille de faire votre profit; c'est d'être sobre sur les louanges dans un pays où elles sont si fort à la mode: déchirer ou encenser, voilà le partage des ames basses. Soyez toujours prêt à rendre avec plaisir justice au mérite; c'en est assez pour vous, et c'en seroit beaucoup trop pour un homme ordinaire. Je ne vous dirai pas: Ne flattez jamais personne; si je vous en croyois capable je ne vous dirois rien: mais je vous dirai de très bon cœur: Vous méprisez trop les éloges pour qu'il vous soit permis d'en inquiéter les gens dignes de votre estime. Quant au critique, on peut croire, en lisant ses remarques, que son prétendu détachement des louanges pourroit bien être un tour d'adresse pour tâcher de donner quelque valeur aux siennes, c'est-à-dire à celles qu'il donne, et l'on y voit du moins très clairement qu'il n'est pas homme à s'en faire faute dans le besoin.

Le compère ne me paroît pas extrêmement content de votre temple, et comme il ne sauroit le voir que par dehors, il n'y a pas grand mal à cela; mais le critique vous y reproche des groupes singuliers, et je vous avoue que je suis de son avis. Je sais bien que cette singularité qu'il aura prise pour une maladresse est un ar-

rangement très méthodique et l'effet d'un système raisonné; mais c'est le système propre que je condamne. Vous admirez tous les talents, et c'est tant mieux pour eux et pour vous, mais vous les admirez tous également, et voilà ce que je ne puis vous passer. Vous prétendez qu'ils ont tous la même origine, et que le génie qui les engendre les ennoblit également. Mais les génies eux-mêmes, direz-vous qu'ils sont tous égaux? Il n'est pas temps d'entrer ici dans une longue dissertation à ce sujet; je voudrois au moins vous faire convenir qu'il y a bien des différences dans les parties requises, dans les difficultés à surmonter, et que le génie étroit qui fait un fort bel *adagio* est bien loin du puissant génie qui ose expliquer l'univers.

J'aime la musique, peut-être autant que vous, mais je n'en aime pas moins le mot de Philippe qui faisoit honte à son fils de chanter si bien; il ne lui eût pas fait honte d'être aussi savant que son maître. Vous me citerez peut-être un roi qui joue de la flûte, et je vous répondrai que ce n'est pas sans peine qu'il s'est acquis le droit d'en jouer.

Donnez-moi seulement du goût et des organes, je vais danser comme Dupré, ou chanter comme Jeliote. Joignez au goût de la science et de l'imagination, je ferai un opéra comme Rameau. Pour composer un roman passable, il faut encore une grande connoissance du cœur humain et des extravagances de l'amour. La

dialectique, et c'est un talent comme les autres, est nécessaire avec tout cela pour dialoguer une bonne tragédie : ce ne sera point encore assez pour faire un livre de philosophie, si vous n'avez un esprit juste, élevé, pénétrant, et exercé à la méditation. Le bon général doit être robuste, courageux, prudent, ferme, éloquent, prévoyant, et fertile en ressources. Enfin, toutes ces qualités, je dis toutes sans exception, et par dessus toutes encore, une ame grande et sublime, maîtresse de ses passions, et une inouie excellence de vertu ; voilà les talents que celui qui gouverne un peuple est obligé d'avoir. Les talents ne sont donc pas égaux par leur nature; ils le sont beaucoup moins encore par leur objet. Tous les autres sont bons pour amuser, gâter, ou désoler les hommes. Ce dernier seul est fait pour les rendre heureux. Cela décide la question, ce me semble.

Le critique vous avertit encore de ne point vous montrer partial, et il vous dit cela au sujet de Rameau. C'est un autre avis très sage dont je le remercie pour vous. Ce sera aussi le sujet du dernier article de ma lettre; car je me fais un vrai plaisir de commenter votre commentateur.

Je voudrois d'abord tâcher de fixer à-peu-près l'idée qu'un homme raisonnable et impartial doit avoir des ouvrages de M. Rameau ; car je compte pour rien les clabauderies des cabales pour et contre. Quant à moi, j'en pourrois mal juger par défaut de lumières; mais si la raison

ne se trouve pas dans ce que j'en dirai, l'impartialité s'y trouvera sûrement, et ce sera toujours avoir fait le plus difficile.

Les ouvrages théoriques de M. Rameau ont ceci de fort singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus, et ils le seront bien moins désormais, depuis qu'un philosophe (1) a pris la peine d'écrire le sommaire de la doctrine de cet auteur. Il est bien sûr que cet abrégé anéantira les originaux, et avec un tel dédommagement on n'aura aucun sujet de les regretter. Ces différents ouvrages ne renferment rien de neuf ni d'utile, que le principe de la base fondamentale (2): mais ce n'est pas peu de chose que d'avoir donné un principe, fût-il même arbitraire, à un art qui sembloit n'en point avoir, et d'en avoir tellement facilité les régles, que l'étude de la composition, qui étoit autrefois une affaire de vingt années, est à présent celle de quelques mois. Les musiciens ont saisi avidement la découverte de M. Rameau, en affectant de la dédaigner. Les éléves se sont multipliés avec une rapidité étonnante, on n'a vu de tous côtés que petits compositeurs de deux jours, la plupart sans talent, qui faisoient les docteurs aux dépens de leur maître; et les services très réels, très grands et très solides que M. Rameau a rendus à la musique, ont en même temps

(1) M. d'Alembert.

(2) Ce n'est point par oubli que je ne dis rien ici du prétendu principe physique de l'harmonie.

amené cet inconvénient, que la France s'est trouvée inondée de mauvaise musique et de mauvais musiciens, parceque chacun croyant connoître toutes les finesses de l'art dès qu'il en a su les éléments, tous se sont mêlés de faire de l'harmonie, avant que l'oreille et l'expérience leur eussent appris à discerner la bonne.

A l'égard des opéra de M. Rameau, on leur a d'abord cette obligation, d'avoir les premiers élevé le théâtre de l'opéra au-dessus des tréteaux du Pont-Neuf. Il a franchi hardiment le petit cercle de très petite musique autour duquel nos petits musiciens tournoient sans cesse depuis la mort du grand Lully; de sorte que quand on seroit assez injuste pour refuser des talents supérieurs à M. Rameau, on ne pourroit au moins disconvenir qu'il ne leur ait en quelque sorte ouvert la carrière, et qu'il n'ait mis les musiciens qui viendront après lui à portée de déployer impunément les leurs; ce qui assurément n'étoit pas une entreprise aisée. Il a senti les épines; ses successeurs cueilleront les roses.

On l'accuse assez légèrement, ce me semble, de n'avoir travaillé que sur de mauvaises paroles; d'ailleurs, pour que ce reproche eût le sens commun, il faudroit montrer qu'il a été à portée d'en choisir de bonnes. Aimeroit-on mieux qu'il n'eût rien fait du tout? Un reproche plus juste est de n'avoir pas toujours entendu celles dont il s'est chargé, d'avoir souvent mal saisi les idées du poëte, ou de n'en avoir pas substitué de plus

convenables, et d'avoir fait beaucoup de contresens. Ce n'est pas sa faute s'il a travaillé sur de mauvaises paroles; mais on peut douter s'il en eût fait valoir de meilleures. Il est certainement, du côté de l'esprit et de l'intelligence, fort au-dessous de Lully, quoiqu'il lui soit presque toujours supérieur du côté de l'expression. M. Rameau n'eût pas plus fait le monologue de Roland (1), que Lully celui de Dardanus.

Il faut reconnoître dans M. Rameau un très grand talent, beaucoup de feu; une tête bien sonnante, une grande connoissance de renversements harmoniques et de toutes les choses d'effet; beaucoup d'art pour s'approprier, dénaturer, orner, embellir les idées d'autrui, et retourner les siennes; assez peu de facilité pour en inventer de nouvelles; plus d'habileté que de fécondité, plus de savoir que de génie, ou du moins un génie étouffé par trop de savoir; mais toujours de la force et de l'élégance, et très souvent du beau chant.

Son récitatif est moins naturel, mais beaucoup plus varié que celui de Lully; admirable dans un petit nombre de scènes, mauvais presque par-tout ailleurs: ce qui est peut-être autant la faute du genre que la sienne; car c'est souvent pour avoir trop voulu s'asservir à la déclamation qu'il a rendu son chant baroque et ses transitions dures. S'il eût eu la force d'ima-

(1) Acte IV, scène II.

giner le vrai récitatif, et de le faire passer chez cette troupe moutonnière, je crois qu'il y eût pu exceller.

Il est le premier qui ait fait des symphonies et des accompagnements travaillés, et il en a abusé. L'orchestre de l'opéra ressembloit, avant lui, à une troupe de quinze-vingts attaquée de paralysie. Il les a un peu dégourdis. Ils assurent qu'ils ont actuellement de l'exécution; mais je dis, moi, que ces gens-là n'auront jamais ni goût ni ame. Ce n'est encore rien d'être ensemble, de jouer fort ou doux, et de bien suivre un acteur. Renforcer, adoucir, appuyer, dérober des sons, selon que le bon goût ou l'expression l'exigent; prendre l'esprit d'un accompagnement, faire valoir et soutenir des voix, c'est l'art de tous les orchestres du monde, excepté celui de notre opéra.

Je dis que M. Rameau a abusé de cet orchestre tel quel. Il a rendu ses accompagnements si confus, si chargés, si fréquents, que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel de divers instruments pendant l'exécution de ses opéra, qu'on auroit tant de plaisir à entendre, s'ils étourdissoient un peu moins les oreilles. Cela fait que l'orchestre, à force d'être sans cesse un jeu, ne saisit, ne frappe jamais, et manque presque toujours son effet.

Il faut qu'après une scène de récitatif un coup d'archet inattendu réveille le spectateur le plus distrait, et le force d'être attentif aux ima-

ges que l'auteur va lui présenter, ou de se prêter aux sentiments qu'il veut exciter en lui. Voilà ce qu'un orchestre ne fera point, quand il ne cesse de racler.

Une autre raison plus forte contre les accompagnements trop travaillés, c'est qu'ils font tout le contraire de ce qu'ils devroient faire. Au lieu de fixer plus agréablement l'attention du spectateur, ils la détruisent en la partageant. Avant qu'on me persuade que c'est une belle chose que trois ou quatre desseins entassés l'un sur l'autre par trois espèces d'instruments, il faudra qu'on me prouve que trois ou quatre actions sont nécessaires dans une comédie. Toutes ces belles finesses de l'art, ces imitations, ces doubles desseins, ces basses contraintes, ces contre-figures, ne sont que des monstres difformes, des monuments du mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres comme dans leur dernier asile.

Pour revenir à M. Rameau, et finir cette digression, je pense que personne n'a mieux que lui saisi l'esprit des détails, personne n'a mieux su l'art des contrastes; mais en même temps personne n'a moins su donner à ses opéra cette unité si savante et si desirée; et il est peut-être le seul au monde qui n'ait pu venir à bout de faire un bon ouvrage de plusieurs beaux morceaux fort bien arrangés.

Et ùngues
Exprimet, et molles imitabitur ære capillos;

Infelix operis summâ, quia ponere totum
Nesciet.

Voilà, monsieur, ce que je pense des ouvrages du célèbre M. Rameau, auquel il faudroit que la nation rendît bien des honneurs pour lui accorder ce qu'elle lui doit. Je sais fort bien que ce jugement ne contentera ni ses partisans ni ses ennemis; aussi n'ai-je voulu que le rendre équitable, et je vous le propose, non comme la régle du vôtre, mais comme un exemple de la sincérité avec laquelle il convient qu'un honnête homme parle des grands talents qu'il admire, et qu'il ne croit pas sans défaut.

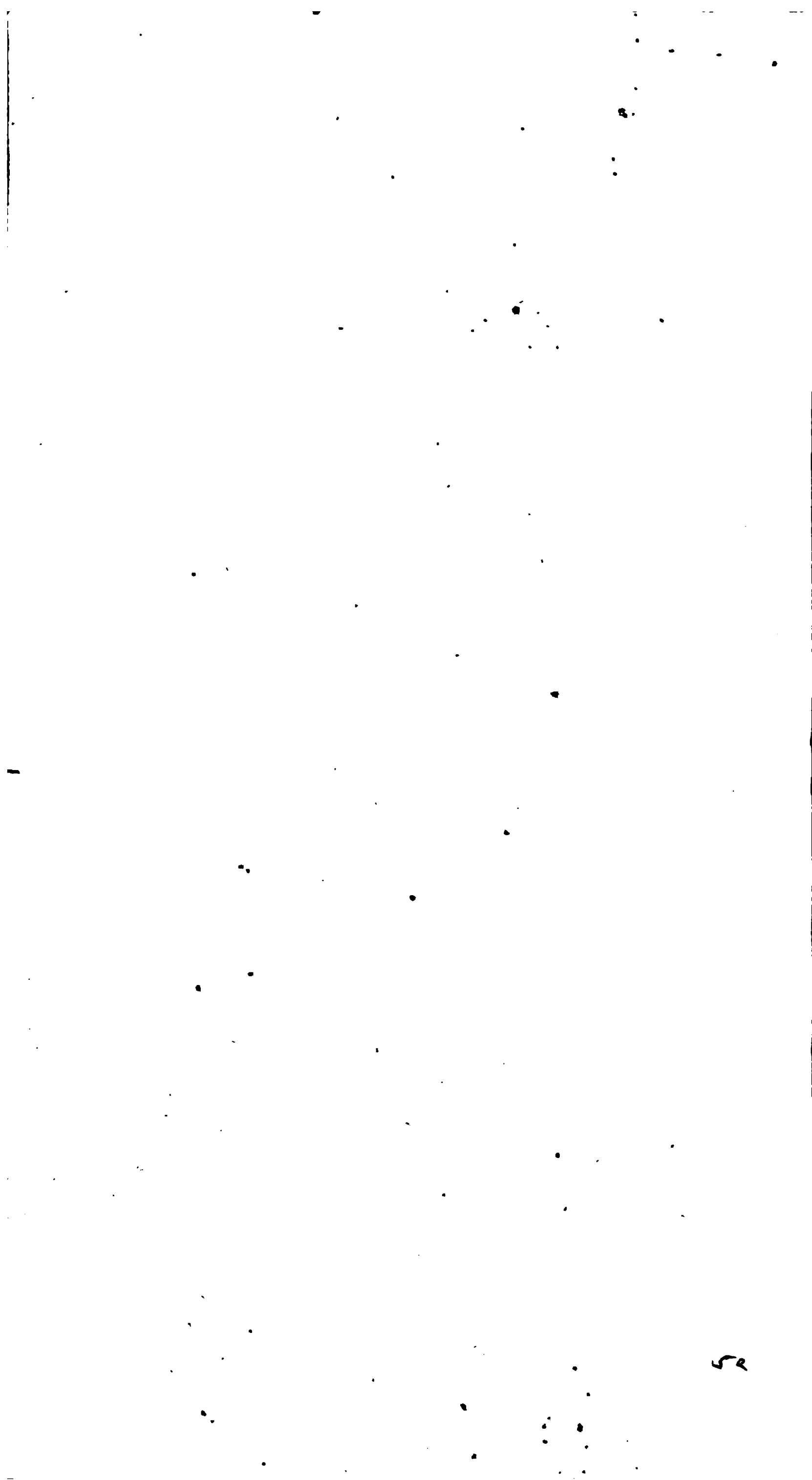
J'approuve votre goût pour tout ce qui porte l'empreinte du génie; mais si vous en croyez l'avis d'un homme sincère et qui a quelque expérience, pour l'honneur des arts et la pureté de vos plaisirs, tenez-vous-en à l'admiration des ouvrages et ne desirez jamais d'en connoître les auteurs. Vous vivrez dans des sociétés où vous ne trouverez que cabales et enthousiastes, et dont tous les membres savent déja très décidément s'ils trouveront bons ou mauvais des ouvrages qui sont encore à faire: garantissez-vous de tout ce vil fanatisme comme d'un vice fatal au jugement et capable même de souiller le cœur à la longue. Que votre esprit reste toujours aussi libre que votre ame; souvenez-vous des justes railleries de Platon sur cet acteur que les vers d'un seul poëte mettoient hors de lui, et qui

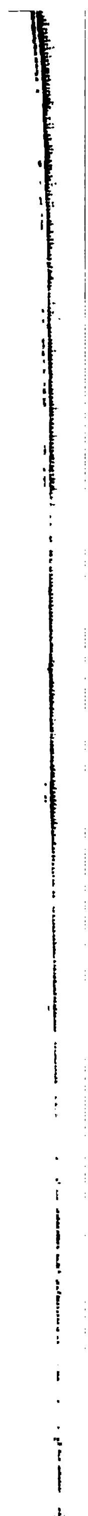
n'étoit que glace à la lecture de tous les autres; et sachez qu'il n'y a point d'homme au monde, quelque génie qu'il puisse avoir, qui soit en droit d'asservir votre raison, pas même M. de Voltaire, le maître dans l'art d'écrire de tous les hommes vivants. En un mot, je veux vous voir parcourant la Henriade, quand le cœur vous palpitera et que vous vous sentirez touché, transporté d'admiration, oser vous écrier en versant des larmes : Non, grand homme, vous n'êtes point encore le rival d'Homère.

Pardonnez-moi, monsieur, un zéle peut-être indiscret, mais dicté par l'estime que ceux de vos écrits que j'ai vus m'ont inspirée pour vous. Le public les a jugés et applaudis, et y a reconnu avec plaisir l'homme d'esprit et de goût; quant à moi, j'ai cru, avec beaucoup plus de plaisir encore, y reconnoître le vrai philosophe et l'ami des hommes. Continuez donc d'aimer et de cultiver des talents qui vous sont chers et dont vous faites un bon usage; mais n'oubliez pas pourtant de jeter de temps en temps sur tout cela le coup-d'œil du sage, et de rire quelquefois de tous ces jeux d'enfants.

Je suis, etc.

FIN DU ONZIÈME VOLUME.








AUCTOR PRETIOSA